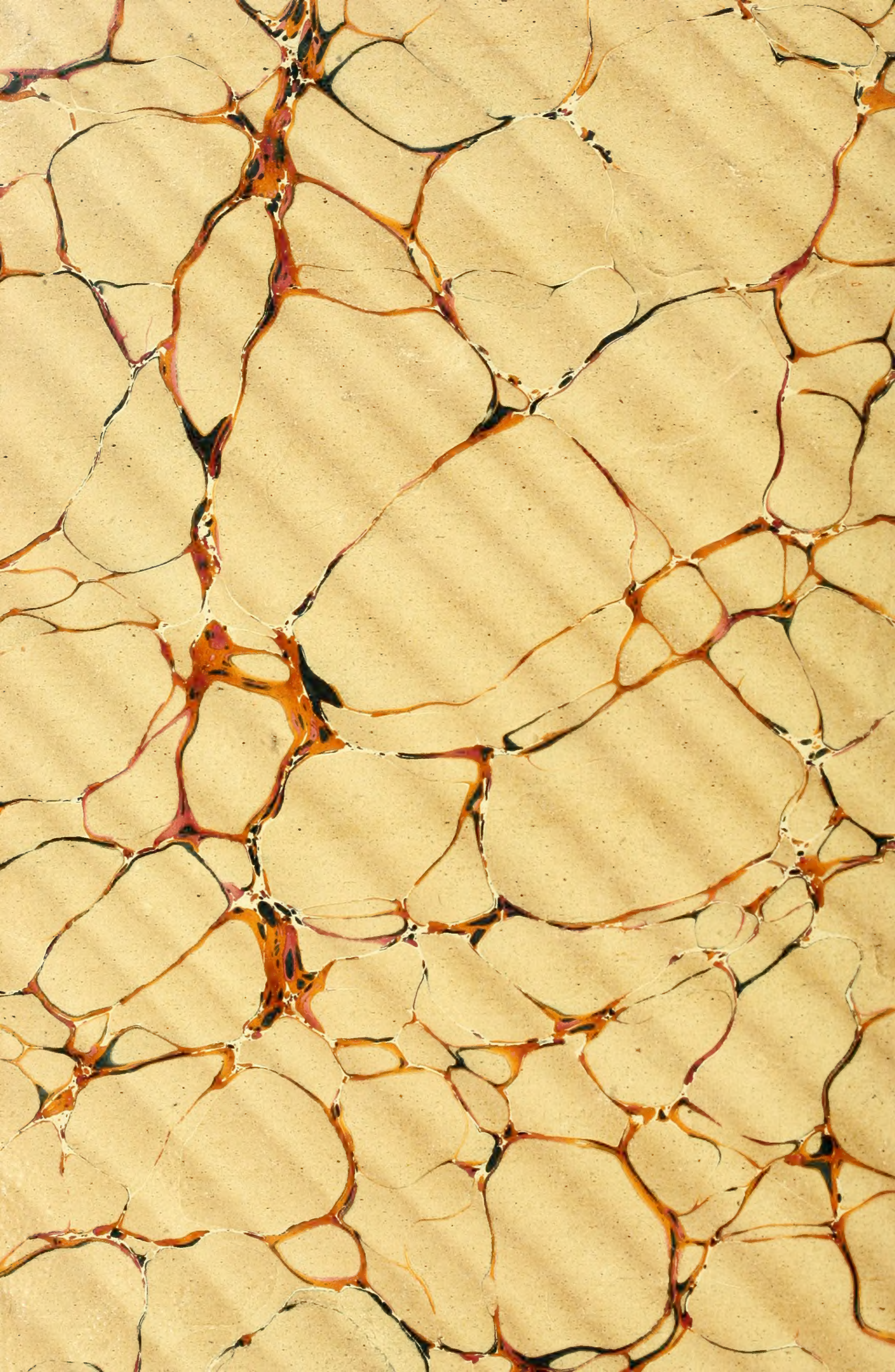
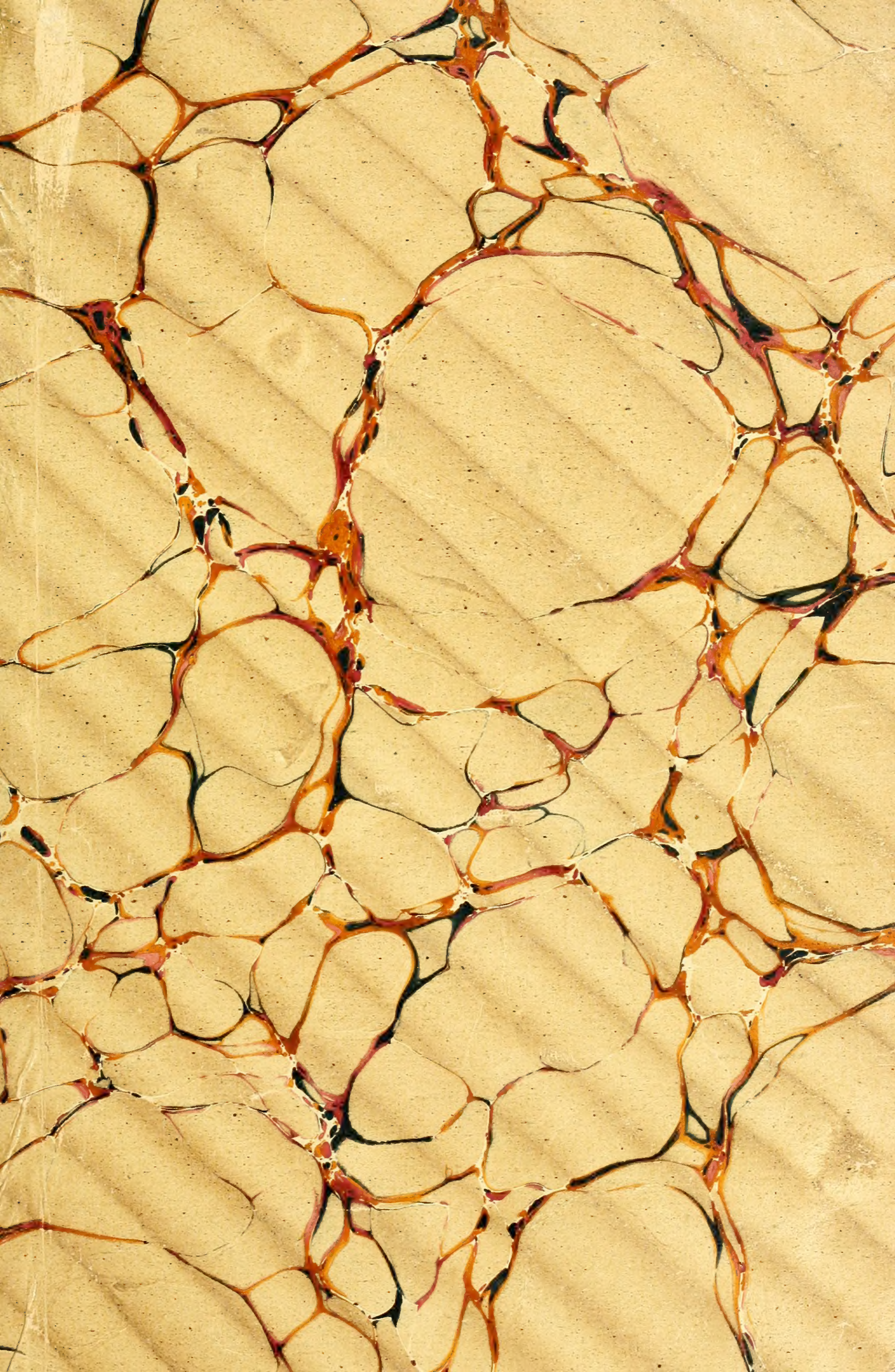

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01366646 6





SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

ET LES ORIGINES DE

L'ART DE LA RENAISSANCE

EN ITALIE

I

LES ÉTUDES D'ART A L'ÉTRANGER

Collection de volumes in-8° raisin.

En préparation :

L'Art chinois, par S. W. Bushell, traduit de l'anglais par M. d'Ardenne de Tizac.

Typographie Firmin-Didot et Cie. — Mesnil (Eure).



ANONYME. — LE PLUS ANCIEN PORTRAIT
DE SAINT FRANÇOIS
(Subiaco, Sacro Speco.)

Henry THODE

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

ET LES ORIGINES DE

L'ART DE LA RENAISSANCE EN ITALIE

Traduit de l'allemand, sur la deuxième édition,

PAR

Gaston LEFÈVRE

I

SAINT FRANÇOIS ET SON ÉGLISE A ASSISE

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 41 PLANCHES HORS TEXTE

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, EDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

PRÉFACE DE LA PREMIÈRE ÉDITION

Ce livre est le fruit d'un séjour prolongé en Italie. Si nombreuses et diverses qu'aient été les impressions de nature et d'art éprouvées par l'auteur durant ce séjour, nulle part il ne s'est senti aussi profondément remué jusqu'au fond de son être qu'à Assise, dans la patrie de ce grand homme chez qui, plus que chez tout autre, l'esprit le plus profond et le plus intime du christianisme a pris conscience de soi, et s'est merveilleusement révélé au monde. Dans la calme église où reposent les restes de saint François, il m'a semblé découvrir, évoquer, ressentir vivante en moi-même, toute la signification qu'a eue, pour le monde, la vie de cet homme, avec son amour infini de l'humanité, et son intelligence des aspirations les plus idéales de celle-ci. Les naïves légendes, déjà à demi connues de moi, mais que j'ai relues à Assise, les vieilles fresques recouvrant tous les murs des deux parties de l'église, et devant lesquelles j'ai passé des heures et des jours, tout cela m'est apparu dans une lumière nouvelle, et qui m'a fait apercevoir, avec une clarté parfaite, l'existence d'un lien secret entre François d'Assise et Giotto, entre l'essence et le contenu du mouvement franciscain et la naissance et le développement du jeune art toscan.

Puis, lorsque je suis revenu à Assise pour la seconde, pour la troisième fois, déjà, je m'étais acquis une notion plus directe et une connaissance plus étendue du grand siècle auquel a appartenu saint François. J'étais accompagné maintenant, dans mon pèlerinage, par le souvenir des poèmes et chants de Jacopone, des écrits mystiques de Bonaventure, des prédications de

Berthold de Ratisbonne, comme aussi du souvenir de toutes les grandes églises dédiées au saint en Italie, et d'une quantité innombrable d'œuvres d'art représentant François et sa légende, ou, pour mieux dire, de tout l'art chrétien du Trecento. *Désormais, les multiples rapports entre l'œuvre et les idées de François, d'une part, et, d'autre part, toute la civilisation italienne des treizième et quatorzième siècles, se révélaient à moi dans leur vivant ensemble.*

Revenu ensuite, et pour longtemps, en Allemagne, je me suis mis aussitôt à l'œuvre, m'efforçant d'abord de définir et d'ordonner le plan de mon immense sujet, tout en essayant, simultanément, de me procurer la connaissance la plus intime et la plus complète de la première littérature italienne, émanée presque entièrement de l'esprit franciscain : sans négliger, non plus, d'examiner les derniers travaux de la critique sur cette matière. Qu'un aussi vaste effort n'ait point pu empêcher de grandes lacunes dans l'ensemble de mes connaissances, c'est ce que comprendront et excuseront tous ceux qui ont appris par eux-mêmes l'ampleur et la difficulté d'une telle étude. Je ne me rends que trop bien compte du grand nombre de points sur lesquels les spécialistes de l'histoire littéraire et ceux de l'histoire religieuse pourraient me prendre en flagrant délit d'ignorance; mais j'ai conscience, en même temps, d'avoir tâché de toutes mes forces à compléter ma documentation autant qu'il m'était possible. Et j'ajoute que, au cours de mes recherches, j'ai été heureusement stimulé par la conviction, sans cesse plus forte, de ne pas être seul à soutenir bon nombre des idées que je voulais soutenir, mais, au contraire, de me trouver en accord avec d'autres historiens, tout en étant parvenu à mes propres vues indépendamment d'eux. C'est ainsi que des opinions parentes des miennes ont été exprimées par Hermann Hettner, dans sa courte, mais substantielle étude sur les Franciscains dans l'Histoire de l'Art[1] *; par Anton Springer, dans les brèves remarques, mais très caractéristiques, que contenaient ses* Lettres sur l'histoire de l'Art (*Prague, 1857*) *; par Ernest Renan, dans son essai sur* François d'Assise (Nouvelles études d'histoire religieuse, *Paris 1884*) *; et par une dame habitant Rome, dont les*

1. Dans les *Kleine Schriften*, Brunswick, 1884.

fines et profondes réflexions ont été mises au jour par Cristofani[1]. *J'aurais encore à joindre, à ces écrits, tel ou tel chapitre des nombreuses biographies du saint écrites au point de vue catholique; mais ma conception historique de l'homme, de son temps et de l'art issu de lui, ne peut qu'être foncièrement différente de celle que manifestent ces ouvrages, souvent écrits d'ailleurs avec un noble élan et un ardent enthousiasme. Le point de vue de l'histoire, de la critique historique, c'est lui que j'ai eu à cœur surtout de maintenir et de développer, sur le terrain solide que lui avait, avant moi, assuré Hase; et c'est en me plaçant à ce seul point de vue, en m'affranchissant tout à fait de toute considération confessionnelle, que je suis parvenu, — ou du moins je l'espère, — à une appréciation pleinement fondée, et plus exacte et plus juste que celle d'aucun de mes devanciers, de la personne et de l'œuvre du grand homme qu'a été saint François.*

Il m'a semblé conforme au caractère du livre d'illustrer celui-ci de reproductions les plus simples possible, mais exactes et instructives, des principales œuvres d'art que j'avais à décrire. Inutile d'ajouter que ces reproductions ne sauraient prétendre à servir de base pour un examen critique du style des œuvres reproduites, — surtout pour ce qui est des fresques d'Assise. Une étude vraiment critique de ces fresques, c'est-à-dire une comparaison approfondie de leur style avec celui d'autres œuvres contemporaines, ne sera possible que le jour où l'on se décidera à employer tous les procédés les plus perfectionnés de l'art de la reproduction pour nous donner une image vraiment fidèle de toutes les fresques d'Assise; puisse seulement ce jour ne pas se faire attendre trop longtemps!

Berlin, octobre 1885.

Henry THODE.

1. Il settimo centenario della nascita di S. Francesco d'Assisi, Assise, 1881, vol. VI, pp. 1 et suiv.

PRÉFACE DE LA NOUVELLE ÉDITION

Dix-neuf ans se sont écoulés, depuis le jour où ce livre a été publié pour la première fois. Resté longtemps inaperçu, parmi le silence à peu près complet de la critique, il a dû se frayer son chemin lentement et péniblement, jusqu'au jour où, enfin, il a réussi à trouver accès auprès du public, tandis que, pendant ce même temps, la *Vie de saint François* de M. Paul Sabatier, publiée neuf ans après la mienne, en 1894, atteignait le chiffre de trente-quatre éditions. Celui qui lit cet ouvrage, désormais fameux, n'y découvre pas la moindre mention du fait qu'un autre livre l'a précédé, un livre allemand, où la conception nouvelle de l'homme d'Assise, exposée et développée par l'écrivain français, se trouvait déjà exposée et développée : un livre où l'auteur, bien avant M. Sabatier, s'efforçait déjà de dessiner un portrait purement humain de François, en dehors de toute considération confessionnelle ; d'évoquer et de préciser, dans sa véritable signification historique, la figure de l'un des plus grands bienfaiteurs de l'humanité. Et que si, tout compte tenu de la différence du caractère des deux ouvrages, je n'ai certes point pu me défendre de trouver singulière une telle différence dans leurs destinées, ce sentiment tout intime ne m'a nullement empêché de me réjouir de l'accueil enthousiaste fait, dans l'Europe entière, et en particulier dans ma patrie allemande, à une biographie incontestablement très attachante par la vivacité et l'agrément de sa mise en œuvre. Grâce à elle, l'intérêt et la sympathie du public pour saint François d'Assise sont devenus infiniment supérieurs à ce qu'ils étaient lorsque j'ai publié, jadis, la première édition de mon livre ; et mon livre lui-même y a gagné de trouver, à présent, des lecteurs en assez grand nombre pour me contraindre à en publier une nouvelle édition.

Une littérature infiniment étendue, je dirais presque trop étendue, a surgi de terre, pendant les vingt dernières années, sur la vie de François, mais bien plutôt encore sur les sources de l'histoire de cette vie. Cependant, après avoir étudié de mon mieux cette énorme quantité d'ouvrages divers, je n'y ai absolument rien

trouvé qui modifiât la façon dont j'avais représenté, dès le début, la personne et les actes de François, sauf pour certains points de détail, dont les plus importants ont été éclairés d'une lumière vraiment nouvelle, en 1885, par les excellentes recherches de Karl Muller sur *les débuts de l'ordre des Frères Mineurs et des Confréries de Pénitents*. Les soigneuses analyses et comparaisons de manuscrits, poursuivies depuis dix ans par M. Sabatier, ne pouvaient manquer, à coup sûr, de révéler mainte particularité intéressante, ignorée jusqu'alors, sur les textes originaux, les dates, etc., des premiers biographes; mais, avec tout cela, — je dois le déclarer de la manière la plus formelle, — tous les travaux du savant français et de son école n'ont rien apporté de nouveau pour la connaissance de François lui-même. L'affirmation de Sabatier d'après laquelle le *Speculum perfectionis*, tel qu'il l'a reconstitué dans son texte original, aurait été une source plus ancienne et plus importante que toutes les autres, avec une portée qui dépasse celle des écrits de Celano, cette affirmation, qui a donné lieu a un débordement infini d'opinions et d'hypothèses, s'est trouvée être, en fin de compte, totalement erronée, aussi erronée que l'était la prétendue découverte, — faite simultanément par Sabatier et par deux moines franciscains, — d'une *Légende* « complète » *des Trois Compagnons*. Tout cela n'a servi qu'à fournir un nouveau, et très instructif, témoignage des effets déplorables que ne manquent jamais de produire le parti pris et l'abus de la critique. Après des discussions conduites jusqu'à l'épuisement entier des questions discutées, il a été pleinement établi, comme on pourra le voir dans l'appendice de mon livre, que, ainsi que je l'ai soutenu dès le premier jour, les deux *Vies* de Thomas de Celano constituent à peu près l'unique source originale de la biographie de François; et c'est à elles que j'ai emprunté mes matériaux essentiels, aussi bien pour mon récit de la vie du saint que pour ma conception de sa personne et de son œuvre. Il est vrai que, lorsque j'ai écrit mon livre, je considérais encore la *Légende des Trois Compagnons* comme un écrit ayant sa valeur propre, tout en reconnaissant qu'elle était faite surtout d'emprunts aux *Vies* de Celano, tandis qu'à présent, avec d'autres juges autorisés, je suis amené à tenir cette légende pour une compilation très postérieure, sans aucune portée biographique, et s'attribuant faussement une valeur qu'elle ne saurait avoir : mais cela ne modifie en rien la teneur

de mon livre, car je n'ai tiré presque rien de la *Légende* susdite.

Ce que je devais forcément joindre à mon texte primitif, dans une réédition, c'était un exposé et un examen critique des principales recherches récentes sur les sources franciscaines, recherches où ont pris part surtout, — sans compter M. Sabatier et les deux savants franciscains Marcellino da Civezza et Teofilo Domenichelli, — MM. Mandonnet, les PP. d'Alençon et d'Araules, Van Ortroy, Faloci-Pulignani, Lemmens, Tocco, della Giovanna, Salvatore Minocchi, Ehrle, Walter Goetz, Tilemann, et H. Bœhmer : on trouvera une appréciation de leurs divers travaux dans le second chapitre de l'*Appendice*.

Comme acquisitions précieuses et durables de la littérature franciscaine, je signalerai, pour m'en tenir aux œuvres les plus importantes, la série de publications sur les sources : les éditions publiées à Paris par M. Sabatier, depuis 1898, du *Speculum perfectionis*, du *Floretum S. Francisci*, de *Actus Beati Francisci et Sociorum ejus*, et du *Tractatus de indulgentia Sanctæ Mariæ de Portiunucula*, écrit ancien du frère François Bartoli d'Assise; de même encore, l'édition faite par Michel Faloci-Pulignani de la *Légende des Trois Compagnons* (Foligno, 1898), et l'édition de la *Légende de Julien de Spire*, faite par le P. d'Araules (*Vie de saint Antoine de Padoue*, Paris, 1899), l'édition du *Traité des Miracles* de Thomas de Celano, faite par Van Ortroy, l'édition du *De Laudibus* de Bernard de Besse, par le P. Ilarino de Lucerne (Rome 1897), l'édition de l'*Extrait de la Légende* de Johannès, par le P. d'Alençon (*Spicilegium Franciscanum*, 1899) l'édition de la *Chronica Tribulationum* d'Ange Clareno, faite par P. Ehrle (*Archiv fur Hist. und Kirchengeschichte*, 1885) et, en Italie, par Tocco (*Archivio Storico Italiano*, 1885); les éditions des *Scripta* du frère Léon; l'édition du *Speculum perfectionis* et des *Extractiones de Legenda antiqua*, faite par le P. Lemmens (*Documenta antiqua francescana*, Quaracchi, 1901), enfin l'édition des *Opusoula Sancti Francisci*, publiée par le *Collegium Bonaventuræ* (Quaracchi, 1904).

La partie de mon livre qui se rapporte plus spécialement à l'histoire de l'art a, de son côté, subi un grand nombre de corrections et de développements. Toute la littérature nouvelle, là encore, a été prise en considération et utilisée, autant du moins que le permettait le cadre de ce travail, et autant que mes pro-

pres vues étaient susceptibles d'être modifiées, ce qui, en vérité, n'était pas toujours le cas. Pour la justification plus expresse de quelques-unes de mes opinions nouvelles, je dois renvoyer le lecteur à divers travaux que j'ai publiés en d'autres endroits, notamment à ma monographie sur *Giotto* (1899) et à mes *Études sur l'histoire de l'art italien aux* XIIIe *et* XIVe *siècles* (dans le *Repertorium fur Kunstwissenschaft*, vol. XI, XIII et XVIII). Il m'a été impossible de remanier autant que je l'aurais voulu le chapitre consacré à l'architecture; le temps m'a manqué, notamment, pour suivre dans le détail les précieuses observations de M. Enlart (*Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie*, Toulouse, 1893). Du moins ai-je pu me consoler en constatant que les études, infiniment plus approfondies, d'Enlart ont, le plus souvent, confirmé les conclusions où j'étais moi-même arrivé; et le point de vue d'où je m'étais placé, pour considérer et classer les monuments dont j'avais à traiter, garde toute sa raison d'être dans un ouvrage tel que celui-ci.

Le livre de M. Conrad de Mandach sur *Saint Antoine de Padoue et l'art italien* (Paris 1899) est venu, fort heureusement, continuer et compléter mon livre sur saint François.

D'une façon générale, et pour ce qui était de l'ensemble, j'ai eu à choisir entre deux partis : ou bien de remanier profondément mon livre, ou bien de lui laisser son caractère primitif, le caractère d'une œuvre juvénile, donnant lieu à maintes critiques, mais aussi pouvant offrir au lecteur un agrément que n'aurait plus eu une œuvre refaite à vingt ans d'intervalle. C'est ce second parti que j'ai choisi, et j'espère que mon livre, pour vieux qu'il soit déjà, contribuera à servir l'esprit de François d'Assise avec un zèle et une activité qui n'auront point vieilli.

Heidelberg, août 1904.

Henry THODE.

INTRODUCTION

Le nom d'un seul homme est inscrit en tête de ce livre : mais c'est que l'historien a le droit de désigner, sous le nom d'un grand homme, tout l'effort collectif d'un nombreux groupe d'hommes qui ont pris conscience de soi dans la personne de celui-là, et ont trouvé en lui l'incarnation vivante de leurs désirs comme de leur action. La personne de saint François d'Assise représente le point culminant d'un puissant mouvement du monde chrétien occidental, et d'un mouvement qui, bien loin de se borner au domaine religieux, a été l'un des plus vraiment « universels » de tous ceux qu'ait connus notre culture moderne. Si j'avais à définir ce mouvement en une brève formule, je l'appellerais le « mouvement de l'humanité. » Il a débuté dès le commencement du XIIe siècle, a atteint son sommet dans l'œuvre de saint François vers 1220, et s'est ensuite prolongé jusque vers le milieu du XVe siècle, où il a été remplacé par les mouvements nouveaux, — mais, d'ailleurs, issus de lui et nécessités par lui, — de l'humanisme et de la Réforme. Ses caractères principaux ont été l'affranchissement de l'individu, et une conception sentimentale de la nature comme de la religion : tout cela encore maintenu, en apparence, dans les limites de la foi catholique, mais déjà, d'une manière inconsciente, tendant à dépasser ces limites pour acquérir une signification plus générale. L'expression historique de ce mouvement a été l'avènement de la bourgeoisie, qui, avec ses notions nouvelles de la nature

et de la religion, a créé aussi des formes nouvelles de la vie sociale, en même temps que du culte ecclésiastique. Et tandis que, d'une part, ce mouvement détruisait l'idéal chimérique des croisades, et commençait à ébranler l'autorité de la scolastique, d'autre part il a donné aux hommes les premières conditions d'une liberté personnelle, d'une nouvelle poésie spirituelle, d'un art nouveau, ainsi que les premiers pressentiments d'une prochaine émancipation de la pensée.

L'élément intime qui a rendu possibles de tels miracles est, bien avant tout le reste, l'éveil d'un fort sentiment individuel. Mais c'est dans la personne d'un seul homme, François d'Assise, que ce sentiment s'est trouvé pleinement réalisé et épanoui, sous la forme harmonieuse d'un profond et brûlant amour s'étendant à la fois à Dieu, à l'humanité, et à la nature. Si bien qu'une image de cet homme merveilleux, considéré non pas comme un saint de l'église catholique, mais comme l'apôtre d'une active et féconde idée universelle, doit forcément se rencontrer au point de départ d'un examen historique de ce mouvement, plein de fraîcheur et de vie juvéniles, qui a brusquement brisé toutes les formes anciennes. Pour nombreux que soient les écrits consacrés déjà à saint François, jamais encore son rôle n'a été justement apprécié dans sa totalité ; et le présent livre lui-même n'est encore qu'un timide essai, l'ébauche de l'effort salutaire qui, tôt ou tard, réussira à tirer ce grand homme du cadre trop étroit de l'histoire religieuse pour faire de lui le centre de l'action ardente et joyeuse, d'une époque se frayant la voie vers des fins nouvelles.

L'étude des diverses ramifications de cette action, en vérité, aurait exigé une diversité de connaissances bien supérieure à celle dont dispose l'auteur de ce livre. Mais, du moins, celui-ci a-t-il tâché, dans la mesure où la chose lui était possible, de signaler les différentes tendances du mouvement franciscain, tout en s'arrêtant surtout à la considération des effets artistiques de ce mouvement. Et cette insistance particulière se justifie par la nature même du sujet : car, pour variée que soit l'expression du mouvement nouveau, nulle

part celle-ci ne s'est traduite aussi éloquemment que dans le domaine de l'art. C'est dans ce domaine que la révolution intellectuelle et morale issue de François d'Assise a porté ses fruits les plus riches et les plus précieux. Le progrès des arts a précédé la réalisation de l'idéal nouveau dans l'ordre de la politique et dans celui des sciences, de la même façon que l'aube matinale précède la pleine lumière du jour.

La vie de saint François s'est produite dans un temps où parvenaient à leur entière maturité les idéals du moyen âge touchant la domination temporelle et la hiérarchie spirituelle. Toutes deux, dans leur lutte l'une contre l'autre étaient devenues grandes et fortes; et c'est dans cette lutte que leurs représentants, l'empereur et le pape, avaient atteint le plus haut degré de leur puissance. Mais, quelque considérable qu'ait toujours été le contraste entre le pape et l'empereur, des liens intimes unissaient le pouvoir temporel et la hiérarchie, en un même ensemble. Les principaux dignitaires ecclésiastiques se trouvaient être, en même temps, les porteurs de de l'autorité temporelle; et nulle part cette communité de tendances ne s'était montrée plus manifestement que dans les croisades, dont il nous est aujourd'hui impossible de dire si elles ont été plutôt des entreprises temporelles ou spirituelles. Tout, de même que, sur le domaine spirituel, la chevalerie trouvait sa consécration dans la poésie des troubadours, de même la science scholastique se développait dans les universités, et projetait une auréole glorieuse autour de la hiérarchie ecclésiastique. De telle sorte que, étant donnée cette fusion intime des deux pouvoirs, chaque coup asséné à l'un d'entre eux ne pouvait manquer d'atteindre, aussi, l'autre. Et c'est effectivement ce qu'a fait le grand mouvement qui, sorti du peuple, s'est peu à peu étendu et développé à cette période de l'histoire. Pendant que, au cours du XIIe siècle, les villes prenaient un élan extraordinaire de prospérité, et que chacune d'elles voyait s'épanouir brillamment toutes les

formes du commerce et de l'industrie, l'Europe assistait à la naissance de sectes religieuses qui, proclamant pour la plupart les vieilles doctrines hérétiques des Manichéens, entraient en opposition directe avec l'église romaine.

Ce qu'ont été les cités italiennes contre le pouvoir impérial des Hohenstaufen, les sectes hérétiques du temps l'ont été à l'égard des papes. Et, sans doute, ce n'est pas seulement par une coïncidence fortuite que les grandes communes de l'Italie du nord ont été, également, le siège principal des Patarins, Cathares, et autres variétés de sectes ennemies de l'autorité religieuse. Le premier héraut des temps nouveaux est cet Arnaud de Brescia qui, ouvertement et éloquemment, prêcha contre le pouvoir temporel de l'Église, et excita les Romains à restaurer leur ancienne indépendance nationale. Mis en jugement, à la fois, par Adrien IV et Frédéric I[er], il fut pendu et brûlé en 1555. Puis, peu de temps après, se produisit la première rébellion importante de Milan et des cités lombardes contre l'Empereur, pendant que, au même moment, les Vaudois de Provence se soulevaient contre la hiérarchie pontificale : et nous apprenons là à connaître le véritable foyer du nouveau mouvement populaire, c'est-à-dire l'Italie du nord et le sud-est de la France.

La victoire des républiques, dans ce conflit, a eu pour conséquence l'avénement social définitif de la bourgeoisie, à côté des classes privilégiées des princes et des chevaliers.

Mais non moins importante a été l'issue du conflit dans le domaine spirituel. En apparence, il ne pouvait s'agir que de deux solutions : ou bien, une défaite radicale de l'opposition, ou bien son triomphe et sa justification finale. En réalité cependant, ni l'une ni l'autre de ces deux solutions n'était possible : car, d'une part, aucune puissance n'était en état d'étouffer les aspirations légitimes du peuple arrivant à la pleine conscience de soi ; et, d'autre part, ces aspirations étaient encore trop imprécises pour donner lieu à une organisation régulière et indépendante. Et c'est alors qu'est apparu, fatalement préparé et nécessité par la suite de l'évo-

lution historique, ce François d'Assise qui, le premier, sous l'inspiration de son génie, a trouvé la formule de conciliation. Le torrent désordonné du progrès populaire a été, par lui, canalisé dans un lit bien délimité; et, par lui, toutes les forces actives de ce torrent ont été rassemblées, pour se diriger désormais vers une fin appropriée. Cette fin, c'est la prise de possession intérieure de l'homme par soi-même, dans les bornes bienfaisantes de la doctrine chrétienne.

Il est certain, cependant, que la paix n'a pas été conclue sans que l'un des deux partis eût à céder devant l'autre; et le parti qui a eu à céder est, au total, l'Église romaine. Insensiblement, en effet, c'est une véritable réforme de cette église qu'a accomplie le saint pacificateur. Appartenant lui-même, par toute sa nature, à la tendance d'émancipation, et directement engendré d'elle, mais, avec cela, plein de respect pour une Église qu'il considérait comme fondée par Dieu, François est parvenu à introduire jusqu'au cœur de cette église les façons de penser d'une religion populaire, libre de tout élément dogmatique, sans autre contenu qu'un profond amour de Dieu ne reposant que sur le sentiment individuel, et l'idéal d'une imitation personnelle du Christ, idéal expressément opposé au principe traditionnel de la hiérarchie. Lorsque, en 1208, Innocent III a accordé à François et à tous ses compagnons le droit de libre prédication, il a, en même temps, accordé au peuple ce que celui-ci réclamait : car c'était précisément ce droit de libre prédication, ou, en d'autres termes, d'une relation directe avec la Bible et l'enseignement du dogme, c'était là ce que les Vaudois avaient exigé pour le peuple. Naturellement, les contingences de la réalité ont empêché ce rêve des Vaudois de prendre corps sous sa forme pleine et parfaite : mais l'autorisation accordée à François n'en a pas moins eu pour conséquence de créer désormais ce qui importait essentiellement, c'est-à-dire les éléments premiers d'un christianisme tout populaire. Par l'institution démocratique des moines mendiants s'est trouvé comblé l'abîme qui, jusqu'alors, était resté béant entre les institutions aris-

tocratiques du clergé séculier et de l'ordre bénédictin, d'une part, et, d'autre part, la grande masse des laïcs. Et, tout de même que le faisaient, pour leur compte, les cités italiennes, de même les ordres mendiants, durant les siècles suivants, se sont chargés d'être les défenseurs, les apôtres les plus actifs de la civilisation nouvelle. Désormais, les cités et les moines n'allaient plus cesser de collaborer : les cités offrant aux moines le théâtre de leur action, et les moines nourrissant les cités des dogmes de la religion populaire.

Et il n'est point douteux, tout compte fait, que le résultat de cette réforme ait été un renforcement et un approfondissement de la foi chrétienne. Certes, l'on doit reconnaître que les franciscains et les dominicains n'ont pas réussi à détruire les sectes, et que souvent les progrès du bien-être, dans les villes, ont entraîné l'indifférence à l'égard de la religion : mais, par-dessous tout cela, le monde chrétien a été pénétré, depuis lors, d'une foi intense et vraiment cordiale, tout ensemble plus intime et plus chaude que celle de la période précédente du moyen âge. Ce fait nous est attesté, non seulement par l'extension prodigieuse des ordres mendiants, par la grandeur et la richesse de leurs innombrables églises, mais aussi par l'expression de l'idéal nouveau telle que nous la découvrons dans la littérature religieuse, et les poèmes, et surtout les arts plastiques de ce temps. Aussi sommes-nous entièrement justifié à définir ce mouvement populaire comme celui d'une humanité *christiano-catholique*.

Un seul point reste encore à toucher ici. Dans cette réforme générale des idées et des mœurs, quel rôle a été joué par cet autre ordre de moines mendiants, les dominicains, dont on a coutume d'assimiler l'importance à celle des franciscains? Ce rôle, à notre avis, n'a jamais été que subordonné à celui de l'ordre rival. Tout d'abord, Dominique n'est point, comme François, issu du peuple; il n'a pas été, comme lui, un représentant des aspirations et conceptions populaires. Son œuvre est née du point de vue de l'orthodoxie romaine; destinée à lutter contre

les hérétiques du midi de la France, elle n'a recouru à la prédication populaire que pour aider l'Église à se tirer du danger. Aussi bien, la prédication dominicaine s'est-elle toujours munie des armes du dogme, et a-t-elle toujours envisagé avant tout la nécessité de défendre la hiérarchie. Dominique a pris nettement parti dans la lutte, se plaçant du côté de Rome, tandis que François a été un arbitre impartial entre les deux camps. D'ailleurs, Dominique n'a pas même fondé proprement, au début, un ordre nouveau, mais s'est borné à recevoir la règle des Augustins; et ce n'est que plus tard, sous l'influence et à l'imitation des communautés de Frères Mineurs, que s'est constituée la communauté des moines mendiants dominicains.

Et si, désormais, les vœux des deux ordres ont été les mêmes, et si tous deux ont employé à leur œuvre le même moyen de la prédication, combien l'esprit qui les inspirait est resté différent! Les dominicains n'ont été les amis du peuple qu'en apparence, non point par le cœur : au fond, ils ont constamment soutenu l'ancienne forme hiérarchique du christianisme, allant jusqu'à défendre celle-ci par les procédés sanglants de l'Inquisition, que la curie romaine leur a confiés exclusivement, et en pleine connaissance du véritable caractère de leur objet essentiel. Que, néanmoins, les dominicains aient été de puissants prédicateurs populaires, c'est ce que personne ne songerait à nier, non plus que l'importance de l'œuvre qu'ils ont accomplie : mais leur destination propre a toujours été, uniquement, la lutte intellectuelle contre l'hérésie. Et ce n'est qu'au cours du XIV[e] siècle qu'ils ont fini, à leur tour, par subir l'influence victorieuse du mouvement nouveau : encore n'ont-ils fait que la subir, presque par contrainte, au lieu d'en être les libres initiateurs comme les franciscains.

Ainsi François d'Assise conserve bien, en toute légitimité, à lui seul, la grande signification historique que nous avons brièvement essayé de définir. Et maintenant c'est vers lui que nous allons nous tourner, vers sa vie et son œuvre, à la fois pour y découvrir la confirmation de ce qui vient d'être dit, et pour apprendre à mieux connaître les traits distinctifs

de la disposition spirituelle du temps. Au reste, une nouvelle biographie de François d'Assise n'a nullement de quoi paraître superflue, malgré les travaux biographiques de Hase[1], de Bonghi[2] et de Vogt[3]. Celle qu'on va lire est fondée sur une comparaison critique des trois sources principales, dont notre Appendice s'efforcera de définir les rapports réciproques en même temps qu'il offrira au lecteur une histoire sommaire de toute la littérature franciscaine. Ces trois sources sont :

1° La *Vita Prima* de Celano, écrite avant 1230 ;

2° La *Vita Secunda* de Celano, écrite entre 1244 et 1246;

3° La *Vita,* écrite par saint Bonaventure en 1261.

La *Vita Secunda* de Celano, qui n'a été tirée de l'oubli que tout récemment, est, en fait, la source la plus importante pour la connaissance du caractère de François; et Bonaventure y a puisé, jadis, la plus grande partie des récits que l'on a cru longtemps qu'il était le premier à avoir recueillis.

Puis, lorsque nous aurons achevé de connaître de près François lui-même, nous nous trouverons plus à l'aise pour aborder l'étude des multiples influences que ce grand homme et son ordre ont exercées sur le développement de l'art chrétien en Italie.

1. Hase, *Franz von Assisi, ein Lebensbild,* Leipzig, 1856.
2. Bonghi, *Francesco d'Assisi,* Citta di Castello, 1884.
3. Vogt a publié notamment, en 1870, les importants *Mémoires* du frère Jourdain de Giano.



ANONYME. — PORTRAIT ANCIEN DE SAINT-FRANÇOIS
(Assise, Sainte-Marie-des-Anges.

SAINT FRANÇOIS

ET

SON ÉGLISE

CHAPITRE PREMIER

FRANÇOIS D'ASSISE

I. — LA CONVERSION

En l'an 1181, un riche marchand d'Assise, Pierre, fils de Bernardone, pendant qu'il séjournait en France pour ses affaires, eut, de sa femme Pica, un fils, que la mère nomma Jean[1]. La haute destinée future de l'enfant, d'après le récit des légendes ultérieures, fut révélée à dame Pica par un pèlerin étranger, qui, peut-être, avait simplement voulu témoigner ainsi sa reconnaissance pour quelque aumône reçue; et l'on dit aussi que la mère, lorsque déjà l'enfant commençait à grandir, a mainte fois exprimé aux voisins, en paroles prophétiques, les fières espérances que lui inspirait l'avenir de son petit Jean. Ce fut elle, sans doute, qui implanta et développa, dans le cœur de l'enfant, l'ardente sensibilité, et la bonne humeur, et le pur enthousiasme pour tout ce qui était noble : encore que nous ne soyons pas tenus de croire ce que nous disent les vieux bio-

1. La question reste encore douteuse de savoir si la véritable date de la naissance de François est 1181 ou 1182; mais la première de ces deux dates me paraît plus vraisemblable.

graphes sur la dureté d'âme et l'avidité du père. Celui-ci, plus tard, comme l'on sait, renia un fils décidément sourd à ses avis, un fils qui ne cachait point qu'il tenait pour rien le patrimoine familial, et qui, se refusant à toute profession convenable, n'avait de goût que pour mener la vie d'un vagabond : mais ce reniement est beaucoup moins la marque d'une nature perverse que de l'amertume d'un brave homme qui se voit déçu dans ses plus beaux espoirs. Il est arrivé au père de François ce qui arrive souvent à d'autres pères parfaitement honorables, mais aveuglés par l'étroitesse de leurs idées, et qui, faute de trouver en soi-même l'explication de ce qu'ils découvrent d'exceptionnel et de significatif chez leurs fils, s'efforcent follement à combattre ces dons, et ne parviennent ainsi qu'à détruire leur autorité paternelle.

On a beaucoup discuté la question des origines et de la race de François d'Assise : mais les recherches de Cristofani ont eu, du moins, pour résultat certain de réduire à néant les légendes des anciens auteurs, qui faisaient provenir cette famille des Moriconi de Lucques et de Pise. En réalité, grâce à Cristofani, nous pouvons, aujourd'hui, suivre la descendance de Pierre jusqu'au quatrième degré; mais, pour ce qui est de ses ascendants, nous ne connaissons absolument que le nom de son père. La généalogie de la famille maternelle de François aurait plus de chances d'être reconstituée. Papini nous apprend que, dans un commentaire écrit par le P. Claude Frassen sur une édition de la règle du Tiers-Ordre imprimée en 1703, se trouve l'observation que Pica venait de la famille noble des Bourlemont de Provence, et que les archives de cette famille conservaient encore le contrat de son mariage avec Pierre di Bernardone[1]. Ce n'est là qu'une hypothèse; mais bien des motifs nous porteraient à l'admettre. Car, d'abord, dans le *Carmen*, la mère de François est intitulée *honesta*, en opposition au père, qui n'est mentionné que comme *institor;* en outre, Mathieu Paris désigne François comme étant

1. *Notizie sicure della morte di S. Francesco*, Foligno, 1844.

generis nobilitate præclarus, et les documents publiés par Cristofani appellent constamment son frère *Angelus Dominæ Pichæ*, ou bien *di Madonna Pica*, ce qui est contraire à l'usage constant de la mention du père, et semble bien ne pouvoir s'expliquer que par l'origine noble de la mère[1]. Enfin cette hypothèse nous ferait plus aisément comprendre comment François a pu, dès sa jeunesse, posséder la langue française, et s'en servir avec une préférence marquée pour épancher le fond de son cœur, en chantant les louanges de Dieu. Évidemment la musique de la langue française, ou plutôt provençale, devait lui être familière, et ce doit être dans cette langue que, tout enfant, il a appris à répéter les intimes et ardentes prières de sa mère. En vérité, les Trois Compagnons[2] nous donnent à entendre que François, malgré son goût pour les langues étrangères, n'a jamais renié sa langue italienne : mais leur récit même nous prouve qu'il devait avoir une connaissance particulière de la langue provençale, puisque c'est dans cette langue, « dans la langue gauloise, » qu'il « chantait toujours ». J'ajouterai que, à côté de ces motifs extérieurs, on pourrait encore, mais naturellement sous toutes réserves, faire valoir à l'appui de la même hypothèse les qualités innées de François, tout l'ensemble de son tempérament et de sa sensibilité. Jusque dans ses plus cruelles souffrances, le saint a conservé une inépuisable gaieté enfantine, une bonne humeur insouciante, une franchise et ouverture d'âme, que nulle race ne nous fait voir au même degré que les joyeux habitants du sud de la France, tandis que l'Italien, plus penché à la réflexion, est loin de nous les montrer dans une telle plénitude. Et c'est encore le caractère provençal qui nous suggère ce que nous lisons dans la *Première*

1. Cristofani, *Il piu antico Poema*, Prato, 1882 (p. 6). — Matthæus Paris, *Historia major*, Londres, 1640 (p. 399). — Cristofani, *Storie di Assisi*, II, p. 78.

2. Chap. I, p. 726 : *Quia libenter lingua gallica loquebatur, licet eam loqui nesciret.* Conf. Celano, *1re Légende*, III, p. 688, et *2e Légende*, I, c. VIII ; II, c. VI. — Mes citations de la *1re Légende* de Celano, ainsi que des récits des Trois Compagnons et de Bonaventure, se rapporteront toujours au texte des *Acta Sanctorum* (Octobre, t. II) ; celles de la *2e Légende* de Celano, à l'édition d'Amoni, (Rome, 1880).

Légende sur la façon dont François manifestait toujours, par ses gestes, son émotion intérieure, et dont, par exemple, en prêchant devant le Pape Honorius, « il remuait les pieds comme un homme qui danse[1] ». Une telle habitude de démonstrations extérieures des mouvements de l'âme est bien différente de la gesticulation, encore vive, mais toujours plus contenue, des Italiens. Mais surtout, si nous considérons, ainsi que j'aurai à le montrer par la suite, que les convictions religieuses de François ont eu un rapport direct avec les sectes du midi de la France, nous ne pouvons nous empêcher de tirer, de tout cela, cette conclusion : qu'un peu de sang français a coulé dans ses veines, et que la Provence partage avec l'Italie le droit de compter, parmi les meilleurs de ses fils, cet homme gai, souriant, et ivre de Dieu[2].

Quant au fait que le véritable prénom du saint, Giovanni, s'est effacé derrière le surnom de Francesco, ou « le Français », ce fait s'explique, pour nous, suivant toute vraisemblance, par la connaissance de la langue française que le petit garçon a fait voir de très bonne heure, et qui aura permis à ses camarades, comme à leurs parents, de s'accoutumer à le désigner du surnom de « le petit Français »; après quoi cette habitude sera devenue la règle, et le surnom singulier se sera attaché pour toujours à cet homme singulier[3].

Bonaventure nous apprend que l'enfant a reçu ses premières leçons des religieux de San Giorgio; mais la meilleure partie de

1. Celano, *1re Lég.*, chap. IX, p. 703.

2. Un livre étrange, qui paraît avoir échappé à tous les biographes de François, mérite d'être cité ici, ne fût-ce qu'à titre de curiosité : la *Généalogie curieuse de saint François d'Assise* (Nancy, 1863). Ce livre reproduit une « copie de la copie d'un ancien manuscrit », écrite le 10 juin 1666. L'auteur y raconte un voyage de François en France, et nous le montre consacrant une église dans le village de Villey, près d'Is-sur-Tille; après quoi, le saint, dans une vision, reçoit du ciel son arbre généalogique, dont il donne une copie à un certain M. de Grancey. Suit cet arbre généalogique, qui commence à Clovis, en passant par les ducs de Langres, et arrive à une Élisabeth, comtesse de Beaumont, et femme d'un sénateur romain. Puis l'on voit successivement sortir, de la même souche, saint Grégoire, saint Alexis, et Bernardone, le « grand-père » de François!

3. Telle est, du moins, la version suggérée par la 2e *Légende* de Celano (chap. I), tandis que les Tr. Comp. (chap. I) racontent que c'est le père lui-même qui, à son retour de France, a « remplacé le prénom de Giovanni par celui de Francesco ».

son éducation lui est certainement venue de sa mère, jusqu'au jour où, suivant la tradition de sa maison, il fut initié par son père à la profession de commerçant, et commença à être employé dans la boutique paternelle[1]. Et si même la chose ne nous était point affirmée par les biographes, ce que nous savons de la jovialité native de François suffirait à nous faire deviner qu'il a dû passer ses heures de loisir dans une compagnie assez libre, et avide d'amusements. Il est même très croyable que, comme nous le raconte la *Vita Prima* de Celano, il ait dépassé en folie juvénile tous les jeunes gens de son âge, et joué parmi eux le rôle de boute-en-train, comme aussi qu'il ait dépensé l'argent de son père en prodigalités irréfléchies, en achats de beaux vêtements, et en divertissements de toute sorte. Peut-être même sa nature expansive et remuante a-t-elle eu pour effet d'entraîner plus d'un camarade dans de mauvaises voies. Plus tard, Thomas de Celano dans la *Seconde Légende,* les Trois Compagnons et surtout Bonaventure, se sont efforcés de dissimuler tout cela : d'après eux, François aurait toujours été le jeune homme le plus délicat, le plus aimable, et le mieux élevé. Mais nous apercevons trop, dans tous ces écrits, la pieuse intention de supprimer toute tache de la vie du saint : et ainsi le premier récit garde pour nous sa valeur, sans compter qu'il nous rend plus intelligible la soudaine transformation des idées de François, et nous explique mainte particularité de l'état d'esprit ultérieur du saint, après sa conversion.

Le jeune homme était dans tout l'abandon de sa vie de plaisir, insouciante et sensuelle, lorsqu'une force supérieure se fit sentir à lui en le plongeant dans la maladie. Beaucoup de temps se passa avant qu'il pût, appuyé sur un bâton, se lever et marcher dans sa maison, avant qu'il pût, enfin, retourner à l'air libre. Et alors l'univers entier lui parut changé : la beauté exubérante des champs, le charme des montagnes plantées de vignes, ne parvenaient plus à l'amuser comme auparavant; et il se consi-

1. Cel., *Vita Sec.*, chap. I. — Tr. Comp., ch. I, p. 724. — Bonav., I, p. 744.

dérait soi-même avec étonnement. Brusquement, la souffrance avait éveillé en lui l'amère notion de ce que toutes choses avaient d'incertain et de passager : révélation qu'ont connue maintes autres âmes, avant et après lui, dans les moments d'angoisse désespérée, ou bien dans des heures de longue réflexion ! Pourquoi ne nous a-t-on rien conservé des entretiens où la mère, assise auprès du lit douloureux, essayait de consoler son fils malade ? Et qui sait si ce n'est pas alors que la Provençale aura raconté au jeune homme l'histoire de son compatriote Pierre Vaud, qui, ramené tout à coup par la mort horrible d'un ami à la conscience de la vanité des biens terrestres, s'est débarrassé de tout son avoir, et s'est mis à aller, en pauvre, de par le monde ?

Toujours est-il que cette maladie a eu pour résultat de modifier profondément les pensées du jeune homme, et de les diriger désormais vers un but plus sérieux. Mais, après le retour des forces, le besoin inné d'action s'est ranimé dans l'âme de François, avec cette différence qu'il tendait maintenant vers des buts nouveaux. Peut-être est-ce à ce moment de sa vie qu'il a pris part à la campagne contre Pérouse, et a été fait prisonnier ? En prison, il se montra si serein et si joyeux que ses compagnons de captivité en furent émerveillés. On dit même que, pour leur expliquer sa bonne humeur, il leur déclara « qu'un jour viendrait où le monde entier s'accorderait à l'honorer » : ce qui nous révèlerait, chez lui, une conscience presque excessive de sa vitalité reconquise. Par contre, la bonté charmante de son cœur apparaît dans la sollicitude particulière qu'il témoigna, durant cette captivité, à un prisonnier détesté de tous ses compagnons [1] ; et ce sont encore ces merveilleuses qualités de son cœur que nous retrouvons lorsque, revenu à Assise, nous le voyons se dépouiller de son manteau pour en revêtir un pauvre soldat [2]. Le premier fruit, et le plus beau, de sa souffrance propre paraît certainement avoir été, chez lui, la compassion pour la souffrance d'autrui. Ainsi,

1. Cel., 2e *Lég.*, chap. I, § 1. — Tr. Comp., chap. I, p. 724.
2. Cel., 2e *Lég.*, I, 2. — Tr. Comp., chap. I, p. 724. — Bonav., I, p. 744.

certain jour, comme il avait renvoyé un mendiant de la boutique paternelle sans lui donner d'aumône, il en ressentit un tel poids sur son âme qu'il se précipita à la poursuite du mendiant, pour réparer la peine qu'il lui avait faite[1]. Mais, avec tout cela, il semble bien qu'une impulsion intérieure le poussait toujours à l'action guerrière; et cette impulsion devint plus vive encore lorsque, en 1204, deux ans après la campagne contre Pérouse, le fracas des armes retentit de nouveau dans Assise[2]. Un des nobles de la ville, Gentile, se préparait pour prendre part à la guerre qui, depuis quelques années, avait éclaté entre Gautier de Brienne et Diephold, dans la Pouille. Était-ce la passion des voyages, ou bien le désir de se distinguer, l'ambition d'atteindre plus haut qu'il n'aurait pu le faire dans la boutique familiale? ou bien François, dès lors, avait-il eu des discussions avec son père, qui lui empoisonnaient le séjour d'Assise? Le fait est que le voici qui se commande de riches vêtements, et qui s'apprête à suivre son compatriote! Il a l'esprit si enflammé de vaillance militaire que, dans ses rêves, il voit des armes[3], et qu'il annonce à ses compagnons étonnés, fièrement, qu'il se sent appelé à devenir un grand prince[4]. Pourtant, l'entreprise projetée ne parvint pas à exécution, soit que la mort de Gautier, le 11 juin de la même année, ait retenu le belliqueux Gentile à Assise, ou que François lui-même, comme le veut la *Première Légende,* ait découvert qu'il n'était point digne de lui de s'employer au service de fins aussi terrestres et aussi temporelles. Le jeune homme n'alla que jusqu'à Spolète, et revint à Assise. L'idéal qu'il avait, d'abord, cru servir dans la recherche de la gloire des armes perdit, dès lors, son attrait pour lui; et il commença à prêter une oreille plus attentive à une voix intérieure qui, depuis longtemps déjà, lui parlait, et qui

1. Cel., *1re Lég.*, III, 17. — Tr. Comp. et Bonav.

2. Pour les dates, voir Cristofani, *Stor.*, I, p. 90, et Bonghi : *Francesco d'Assisi*, pp. 10 et 75. Les Tr. Comp. disent (chap. I) : *post paucos vero annos* (c'est-à-dire après la maladie).

3. Cel., *1re Lég.*, I, p. 685. — *2e Lég.*, I, 1. — Tr. Comp. et Bonav.

4. Cel., *2e Lég.*, I, 2. — Tr. Comp.

maintenant, mieux comprise, lui paraissait le diriger dans des voies tout autres. Ses amis, joyeux de son retour, l'élurent pour leur chef, suivant l'usage du temps, et sans doute avec l'espoir qu'il leur offrirait un riche banquet : mais lui, déjà, il était tout entier à cet appel secret de son cœur. Pendant que ses amis parcouraient les rues en criant et en chantant, lui, leur chef, tenant à la main le bâton qu'ils lui avaient donné comme emblème de sa dignité, il les suivait, plongé dans ses pensées et indifférent à leurs joies : si bien que, enfin, les jeunes compagnons s'en fâchèrent, et, par taquinerie, lui demandèrent si c'était le désir de se trouver une femme qui le rendait si soucieux. Sur quoi François sentit la flamme s'aviver, dans son cœur, et ne put se défendre de révéler son secret : « Vous dites vrai! s'écria-t-il. Oui, en effet, je pensais à me choisir une fiancée, et plus noble, plus riche, et plus belle, que toutes celles que vous ayez jamais vues! » Ses amis éclatèrent de rire : mais François parlait sérieusement; et la fiancée qu'il décrivait ainsi, celle qui s'était désormais emparée de toute sa pensée, c'était la Pauvreté[1].

Désormais, sa décision était bien prise, et n'attendait plus qu'une occasion pour se manifester publiquement. Au plus cher de ses compagnons, François, en termes énigmatiques, confia le secret d'un précieux trésor qu'il avait trouvé; et il l'emmena avec lui hors de la ville, vers une grotte solitaire, où il fit ses premières expériences d'un ravissement complet de l'âme dans la prière. Là, son âme brûlante trouva sa pleine satisfaction, ce double sentiment d'élévation et de délivrance que, presque de tout temps, elle avait rêvée. Sous l'effet de cette extase joyeuse, François acheva de comprendre que l'unique bonheur était dans l'oubli de soi-même, dans un travail continu pour les autres, inspiré par l'amour. Dès ce moment, nous le voyons devenir le bienfaiteur des pauvres; sa mère, pendant une absence du père, consent à ce qu'il prépare, dans sa maison, un riche banquet pour les indigents; stupé-

1. Cel., 1re *Lég.*, I, p. 686. — Cel., 2e *Lég.*, I, 3. — Tr. Comp., I, p. 725.

Pl. 3.



MAITRE ANONYME SIENNOIS. — SAINT FRANÇOIS
(Académie de Sienne.)

faite, elle le laisse partir, lorsque, pour échapper à la contrainte des mœurs bourgeoises de sa patrie, il s'en va à Rome, en pèlerin, pour y mener la vie des mendiants. A Rome, après avoir dépensé tout son argent en offrandes au prince des Apôtres, il s'assied, vêtu de loques, devant l'église Saint-Pierre, mêlé à la troupe des pauvres qui implorent la charité des fidèles. Et ce n'est point, chez lui, une excentricité juvénile, vite passée : c'est bien, déjà, le premier acte d'une humiliation complète de soi-même, qui va maintenant devenir la base de toute sa pensée.

Mais le projet de secourir les pauvres n'était pas une entreprise facile, et François comprit que, avant de la réaliser, il avait encore à subir des épreuves plus dures, pour s'assurer de la solidité de sa renonciation à soi-même. Il éprouvait, malgré lui, une vive répulsion pour cette affreuse maladie de la lèpre que les navires des croisés avaient rapportée de l'Orient : il résolut de vaincre cette répulsion, et de s'imposer là un salutaire essai de la nouvelle manière de vivre qu'il avait conçue. Bientôt il fut assez maître de sa volonté pour descendre de cheval, en présence d'un lépreux, et pour donner à ce misérable, en même temps que son aumône, la marque d'amour d'un baiser ; et puis, dès le lendemain, il alla visiter les lépreux dans les hôpitaux, se fit leur plus tendre bienfaiteur, serviteur, et ami. Mais cette fréquentation incessante des malheureux finit bientôt, elle-même, par lui paraître une épreuve trop douce, insuffisante à satisfaire complètement la noble et pure humanité de son cœur, débordant d'amour [1].

Dans son zèle pieux de servir, il montrait une sollicitude particulière pour l'ornementation des églises pauvres ou délaissées. Un jour, pendant une de ses promenades solitaires, il se sentit l'âme déchirée en apercevant la petite construction, tout en ruines, de l'église de Saint-Damien, aux envi-

1. Cel., 2e *Lég.*, I, 4, 5. — Tr. Comp., I, pp. 726 et suiv. — Bonav., I, pp. 745 et suiv. — Chez les biographes de François, toutes les épreuves intimes du saint sont symbolisées en dialogues avec Dieu. Je dois ajouter que le détail des dates, pour tout ceci, est assez incertain, mais n'a point d'importance.

rons d'Assise. Et aussitôt il prit la résolution de remettre en honneur le temple abandonné. Sans se préoccuper du dommage qu'il causait à son père, il courut à Foligno, pour y vendre du drap emporté de la boutique familiale : et, afin d'avoir plus d'argent, il vendit aussi le cheval qui l'avait conduit. Après quoi il apporta cet argent au prêtre étonné, pour la restauration de l'église, où manquait même l'huile de la lampe de l'autel. Puis, comme le prêtre ne voulait pas recevoir son argent, il le lança au dehors, par la fenêtre. C'est du moins ce que raconte, sur ce sujet, la *Première Légende*, et tout porte à croire que c'est bien ainsi que la chose s'est passée. Rien, d'ailleurs, n'est plus significatif du caractère de François que cette manière dont il se comporte, au point de vue de l'argent. Elle nous montre que, si les intentions sont changées, le saint reste bien encore ce qu'il était auparavant : un prodigue, n'ayant d'égards ni pour l'or lui-même, ni pour les peines que son père a dû prendre afin de le gagner. Quoi de surprenant que le père ait fini par se fâcher, devant cette dilapidation de sa fortune ? Sans doute, la crise finale aura été précédée de maintes remontrances, de maints reproches courroucés : et tout cela sans aucun effet. Mais lorsque, cette fois, François ne revint pas à la maison, et s'installa à demeure chez le prêtre de Saint-Damien, Pierre, furieux, courut vers l'église avec des amis et des voisins. Ce que voyant, le jeune homme s'enfuit, et, pendant tout un mois, se cacha dans une pièce écartée de la maison paternelle, où l'un des serviteurs, de temps à autre, venait lui apporter un peu de nourriture. Mais cette dure existence, au lieu de briser son exaltation et sa ferveur chrétienne, ne fit que les accroître, jusqu'à ce que, honteux de s'être ainsi lâchement dérobé, il reparut sur la place d'Assise, et s'exposa sans crainte aux injures et aux moqueries des bourgeois. Ceux-ci, qui le tenaient pour absolument fou, le poursuivirent en lui jetant des pierres. Quant au père, à peine fut-il instruit de la réapparition de François, qu'il se précipita sur lui, le battit, et l'enferma dans une chambre obscure de sa maison. De nouveau, la guerre sévit entre le fils et le père,

mais remontrances et coups furent également inutiles; et la mère elle-même, en l'absence de son mari, ne put rien obtenir du jeune homme, malgré ses tendres supplications. Pour affranchir au moins son fils de la souffrance corporelle, l'excellente femme le remit en liberté, ce dont il profita pour retourner à la vieille église. Enfin lorsque son père, de retour à Assise, ne le retrouva plus dans la maison, sa colère et son désespoir furent tels que, ne sachant plus à quel moyen recourir, il s'adressa aux consuls de la ville, et leur demanda l'aide de la loi contre le rebelle. Les consuls, apprenant que François s'était voué au service de Dieu, renvoyèrent le marchand à l'évêque d'Assise, aux pieds duquel le jeune homme, de son côté, se prosterna humblement. Sur l'ordre de l'évêque, il rendit à son père tout l'argent qu'il avait gardé pour l'employer à ses pieuses entreprises; et, en même temps, il lui rendit aussi tous les vêtements qu'il avait sur le corps. Scène infiniment pathétique, et bien faite pour révéler à l'évêque, comme aussi à Pierre, qu'il y avait au cœur de ce jeune homme une force de foi contre laquelle toutes les résistances échoueraient toujours. L'évêque s'empressa de vêtir François et de le recueillir chez lui : le père le laissa désormais à lui-même. Et François, en remplacement de son père qui le reniait, se choisit pour père un mendiant, afin que la bénédiction de celui-ci compensât la malédiction de son père suivant le corps [1].

Peut-être, après cela, plus d'un lecteur aura-t-il ici comme la sensation d'une fausse note, et se trouvera-t-il péniblement surpris de cette résistance d'un fils à son père? Mais, cependant, qui donc oserait en faire un crime au fils? Et bien que nous ne puissions plus guère, aujourd'hui, nous rendre compte exactement de la nature des relations dont le jeune homme s'est ainsi violemment délivré, il est bien certain que des natures comme la sienne ne s'accommodent point d'être jugées d'après les mesures ordinaires. La profonde et merveilleuse tendresse de cœur que François va nous montrer durant toute sa vie

1. Je suis ici le récit de Celano, *1re Lég.*, et celui des Tr. Comp.; mais la *2e Lég.* et Bonav. nous racontent les faits presque dans les mêmes termes.

nous autorise pleinement à lui donner raison, à nous mettre de son côté, jusque dans ce conflit avec son père. Ce qui nous choque dans la biographie d'un Salimbene, la rupture brusque et totale avec la maison paternelle, nous apparaît un moment indispensable dans le développement d'un François d'Assise.

Se trouvant ainsi abandonné à lui-même et à sa vocation, François, habillé en mendiant, sortit de la ville, chantant les louanges de Dieu dans l'allégresse de son âme. Des brigands, à qui il disait fièrement qu'il était un héraut de Dieu, s'amusèrent à le rouler dans la neige : mais ce tourment ne diminua en rien la joie dont il était rempli. Il servit quelque temps, dans un couvent, comme garçon de cuisine ; à Gubbio, un ami lui fit cadeau d'un manteau. Après quoi nous le retrouvons à Assise, s'occupant à rebâtir, de ses mains, l'église de Saint-Damien, comme s'il prévoyait que, bientôt, ce même lieu servirait de demeure à sa fille spirituelle, Claire, et aux sœurs de celle-ci [1]. Un jour, au moment d'entrer en mendiant dans une maison devant laquelle d'anciens amis sont en train de s'amuser, il éprouve un sentiment de honte : mais aussitôt il le réprime, et l'on entend retentir sa haute voix, invitant les gens d'Assise à lui apporter des pierres pour son travail de Saint-Damien : « Celui qui me donnera une pierre recevra une récompense, celui qui m'en donnera deux la recevra double [2] ! » Après quoi il prend une grosse charge de pierres sur ses propres épaules, et ne se relâche plus qu'il n'ait remis en état la maison de Dieu. Pendant quelque temps, il consent à ce que le prêtre pourvoie à son misérable entretien : mais bientôt cela encore lui paraît excessif, et il commence décidément à mendier sa nourriture journalière. Et lorsque Saint-Damien est entièrement restauré, le voici qui vient au secours d'une autre église menacée de ruine, Saint-Pierre ; et le voici enfin

1. La *1re Lég.* du Celano (chap. III, p. 689) se borne à signaler l'importance qu'aura plus tard l'église Saint-Damien ; mais déjà la *2e Lég.* (I, 8) et les Tr. Comp. (chap. II, p. 730) imaginent une prophétie faite, dès lors, par François sur cette destinée future de l'église qu'il reconstruit.

2. Celano, *2e Lég.*, I, 9. — Tr. Comp. II, p. 730.

qui reconstruit cette petite chapelle de la Vierge qui va devenir fameuse sous le nom de la Portioncule [1] ! Cela a lieu « dans la troisième année de sa conversion », ce qui signifie l'année 1209, ainsi que Bonghi l'a prouvé définitivement [2].

II. — LES DÉBUTS DE L'ORDRE.

Malgré tous les obstacles, le jeune homme, entraîné par son désir enthousiaste de renoncement à soi-même et d'humiliation, était enfin parvenu à secouer la contrainte des conventions et coutumes traditionnelles. En lisant les anciennes légendes, on éprouve une impression de fièvre et de mouvement ininterrompus, devant la représentation de la course précipitée de François vers l'idéal chrétien que sa nature passionnée s'est proposé d'atteindre. Et cependant il a bien dû avoir, lui-même, des moments de repos et d'inaction, lorsqu'enfin les murs des églises en ruine se sont trouvés restaurés, et qu'il s'est vu forcé à se mettre en quête de quelque autre manière de travailler au service de Dieu. Aussi bien, l'assemblage des pierres ne pouvait-il pas satisfaire longtemps son penchant intérieur; et, réduit désormais à manquer de tout, plus encore qu'auparavant, il devait aspirer à secourir les pauvres et les malades. Or, voici qu'un jour il entendit réciter l'évangile de la Mission des Disciples » : « Allez et prêchez! Dites : Le

1. Sur ces diverses constructions, et les particularités architecturales qui leur sont communes, — notamment le système de la voûte en ogive, rappelant le style français, — voyez, au tome II, le chap. : *L'architecture franciscaine.*

2. Celano, 2e *Lég.*, III, p. 690. — La difficulté pour la fixation des dates provient de ce que Celano, les Trois Compagnons et Jourdain de Giano, dans différents endroits de leurs récits, placent à des époques différentes le moment de la conversion. Ils distinguent le commencement et l'achèvement de celle-ci, séparés par un intervalle de trois ans. Mais comparons les autres dates données : François est âgé de vingt-cinq ans lors de sa conversion (Cel., *1re Lég.*, I); il meurt vingt ans après cette conversion (Cel., *ibid.*, II, chap. I, 703); il se rend en Égypte la treizième année après sa conversion (Cel., *ibid.*, VII, p. 199; Bonav., IX, p. 767); or, le voyage en Égypte doit avoir eu lieu en 1219. Tout cela semble indiquer que c'est en 1206 que sa conversion a commencé (bien que Jourdain donne la date de 1207). Et lorsque les Trois Compagnons disent que c'est dans la onzième année de sa conversion qu'a eu lieu le premier envoi des ministres, ils entendent parler de l'achèvement de la conversion (c'est-à-dire 1210 ou 1209).

royaume des cieux est prochain! Et n'ayez dans vos ceintures ni or, ni argent, ni cuivre, n'ayez point de sac pour aller sur la route, n'ayez pas d'habits de rechange, n'ayez pas de souliers, ni de bâton! » (Matth, x, 7, 9-10.) Ces paroles lui fournirent ce que réclamait le plus profond de son âme : la destination apostolique de sa vie. « Voilà précisément ce que je veux, dit-il, voilà ce que je cherche, ce que j'aspire à faire, de toutes les forces de mon cœur! » Et aussitôt il se conforma littéralement à l'ordre divin, ôta ses sandales de ses pieds, rejeta le bâton qu'il avait en main, se ceignit d'une corde et se fit, avec le drap le plus rude et le plus misérable, une tunique ayant la forme d'une croix. Après quoi il se mit à prêcher, et d'abord dans la même église où jadis, enfant, il avait appris le catéchisme. Il prêchait en paroles toutes simples, mais qui descendaient au fond des cœurs comme un feu du ciel, et qui remplissaient tous les esprits d'émerveillement. Tel était son don inné d'éloquence que même ses anciens amis et compagnons qui, naguère, l'avaient poursuivi de leurs risées ne purent pas y résister. Toujours il commençait sa prédication, en manière de salut, par ces mots : « Que le Seigneur vous donne la paix! » Et vraiment il apportait cette paix avec lui, et, l'ayant entendu, les ennemis les plus obstinés oubliaient leurs rancunes et s'embrassaient tendrement [1].

Désormais, le temps des préparatifs était passé. L'amour et l'enthousiasme, longtemps nourris dans l'âme de François, avaient trouvé à s'épancher au dehors, en un torrent enflammé de paroles qui venaient du cœur et allaient droit au cœur. Et ce n'était pas tout : la nature ardente du jeune homme avait à présent découvert, dans la prédication, le champ d'action qui lui convenait véritablement.

Ce que dirent les parents, de cette nouvelle direction de la vie de leur fils, c'est ce que négligent de nous apprendre les biographes, qui, d'ailleurs, depuis ce moment, ne font plus aucune mention de Pierre ni de dame Pica. Et pourtant ils

1. Cel., I *Lég.*, p. 690.

auraient eu, sans doute, bien des choses à nous raconter là-dessus, tout au moins pour ce qui concerne la mère du jeune apôtre.

Mais à peine François se fut-il mis à prêcher, que lui vinrent des admirateurs fanatiques et des imitateurs. Et ainsi débuta, pour lui, la grande illusion de sa vie, une illusion dont il est impossible qu'il ne se soit pas rendu compte plus d'une fois, mais sans jamais la reconnaître dans toute son étendue : la croyance erronée qu'une conception de la vie qui répondait à sa nature individuelle, à des dispositions profondément ancrées dans son âme, pourrait s'implanter dans d'autres âmes avec toute sa force et toute sa pureté, devenir le principe et le patrimoine commun d'une grande réunion d'hommes. Il est vrai que, à cette période, il était bien loin de prévoir quelle rapide extension allait prendre le mouvement qu'il inaugurait. Ce fut d'abord un habitant d'Assise, que la plus ancienne légende mentionne sans le nommer, qui vint s'attacher à lui et se constitua son premier disciple : peut-être était-ce ce Pierre Catanei que les Trois Compagnons nous désignent comme « le second disciple [1] ? » Pour les Trois Compagnons, en effet, le premier disciple aurait été Bernard de Quintavalle, qui, depuis longtemps déjà, avait observé avec admiration les changements qui se faisaient dans l'âme du jeune François, et qui, un jour, lui avait offert un asile dans sa maison. Là, ayant été témoin des prières nocturnes de François, et s'étant senti tout remué d'un si divin mélange d'œuvres et de paroles, il avait décidé de suivre l'exemple du jeune homme. Il avait donc demandé à celui-ci ce qu'il devait faire, et comment il devait disposer de ses biens terrestres. A quoi François lui avait répondu par les mots de Jésus : « Si tu veux être parfait, va, vends tout ce que tu as, donne-le aux pauvres, et, en échange, tu t'acquerras un trésor dans le ciel [2] ! » C'est du moins ainsi que l'épisode nous est raconté dans la *Première Légende ;* la *Seconde Légende* et le récit des Trois Compagnons nous le repré-

1. Celano, *1re Lég.*, IV, p. 691. — Tr. Comp., III, p. 731.
2. Celano, *1re Lég.*, IV, p. 691.

sentent avec plus de détails : mais il est probable que la relation primitive vient de François lui-même, et est la seule authentique. D'après les relations suivantes, les deux hommes seraient allés dans l'église de Saint-Nicolas et, conformément à l'habitude du temps, y auraient recouru au procédé qui consistait à chercher un oracle dans le livre des Évangiles, ouvert au hasard. L'épreuve leur aurait fourni, en plus du texte susdit, ces deux autres phrases : « Et il leur ordonna de ne rien emporter avec eux, sur la route » (Marc, VI, 8), et « Si quelqu'un veut me suivre, qu'il renonce d'abord à lui-même, qu'il prenne sa croix, et qu'il marche derrière moi ! » (Matth., XVI, 24). Dans ces deux versets, François aurait reconnu la règle de vie qui convenait pour lui et pour ses compagnons [1]. En tout cas, c'est chose bien certaine, et qui ressort déjà de ce que nous avons dit des sentiments intimes du saint, qu'il a toujours considéré la pauvreté comme la base d'une vie qui devait plaire à Dieu, et que ses premiers disciples ont reçu de lui le commandement de se vouer tout à fait à cette vertu.

Et ainsi Bernard avait suivi François, et distribué aux pauvres tout ce qu'il possédait. De cela fut témoin un prêtre nommé Silvestre, à qui, naguère, François avait acheté des pierres pour sa reconstruction de Saint-Damien. Ce prêtre eut l'idée de mettre à profit cette aubaine, et demanda à François, maintenant qu'il avait l'argent de son ami, de lui mieux payer les pierres en question; et François y consentit volontiers. Mais, peu de jours après, ce prêtre fut pris de remords, en songeant que lui, bien qu'il fût déjà vieux, restait toujours attaché aux choses temporelles, tandis que ce jeune homme mettait tout son plaisir dans l'amour de Dieu. Un rêve qu'il eut, et où il vit monter au ciel une croix qui sortait de la bouche de François, acheva de le confirmer dans sa vénération pour l'homme qu'il avait, jusqu'alors, méprisé; et bientôt il se joignit lui-

1. Celano, 2e *Lég.*, I. 10. — Tr. Comp., III, p. 732. L'idée de cette révélation miraculeuse aura sans doute été suggérée au biographe par les paroles suivantes, citées par Celano, dans sa 1re *Lég.*, comme ayant été dites par François : « C'est le Seigneur lui-même qui m'a révélé que je devais vivre suivant la règle de l'Évangile. »



GIOTTO. — HOMMAGE RENDU A FRANÇOIS PAR UN HABITANT D'ASSISE

(Assise, Saint-François.)

même aux disciples du saint [1]. Le nombre de ceux-ci s'accrut encore de la venue d'Égide, qui était également un habitant d'Assise, et de celles, peu de temps après, suivant la *Première Légende,* d'un certain Philippe et d'un inconnu.

L'arrivée de ces nouveaux compagnons doit avoir commencé à éveiller, chez François, le souci de la manière dont vivraient, de par le monde, dans les régions diverses où il comptait les envoyer, ces hommes simples et dépouillés de tout bien. Dans ce profond souci, la *Première Légende* nous raconte que le jeune père de la petite société se vit consolé et rassuré par Dieu lui-même, qui lui annonça le grand nombre de ceux qui, plus tard, adopteraient sa règle. Si bien qu'il dit à ses compagnons, pour les encourager : « N'ayez point de crainte, mes chers amis, et réjouissez-vous dans votre cœur, et ne vous affligez pas de ce que, pour le moment, vous paraissiez si peu de chose! » Après quoi, et comme un huitième disciple était encore survenu, il les envoya, deux par deux, aux quatre points cardinaux, en leur disant : « Allez, mes bien aimés, deux par deux, dans les diverses parties du monde, et révélez aux hommes la paix et le repentir par la rémission des péchés, et soyez patients dans l'affliction, et bien assurés que le Seigneur accomplira sa promesse! Et, quand on vous interrogera, répondez humblement, et bénissez ceux qui vous persécuteront; et, à ceux qui vous injurieront et qui parleront mal de vous, dites leur merci, parce que c'est le royaume éternel qu'il prépareront pour vous [2]! » Avec ces paroles toutes chrétiennes il les congédia, et en vérité ces paroles, comme tout ce que ces disciples nous ont conservé de ses discours, nous révèlent une connaissance si profonde de l'Évangile, une pénétration si intime et si précise de l'enseignement de Jésus, que seul un cœur tout rempli de confiance enfantine peut être parvenu à les acquérir. Aussi lorsque quel-

1. Cette conversion de Silvestre est racontée, pour la première fois, dans la 2e *Lég.* de Celano, III, 64 (p. 164). Bonaventure, lui, ornemente encore le récit du rêve : la vue de la croix fait fuir un dragon, qui tenait la ville d'Assise entre ses griffes (III, p. 748).

2. Celano, *1re Lég.*, IV, p. 691.

qu'un avait, une fois, compris ce cœur, celui-là ne pouvait-il plus manquer, depuis lors, de se sentir lié au jeune prédicateur par les liens indissolubles de l'amour et de la vénération.

Les premiers franciscains firent, d'abord, de courtes excursions aux environs d'Assise, s'occupant plutôt d'instructions particulières et de conversions individuelles que de véritables prédications. Bientôt, ils se trouvèrent de nouveau réunis devant la Portioncule; et la *Première Légende* nous dit qu'il y furent ramenés tous au même moment, attirés par l'impulsion de leurs cœurs et la main de Dieu [1] : mais, de cette circonstance miraculeuse, les Trois Compagnons ne nous disent rien. Chacun des disciples, sans doute, aura eu à faire le récit de ce qu'il lui était arrivé, récit peu encourageant, car, plus souvent, les gens à qui ils s'étaient adressés les avaient tenus pour des fous ou pour des ivrognes. Ce n'était que bien rarement qu'ils avaient entendu une voix comme celle qui leur avait dit ceci : « Ou bien ce que vous prêchez est la plus haute perfection, et vraiment divine, ou bien vous êtes sûrement insensés; car votre vie est sans espoir, vous vous nourrissez misérablement, vous courez pieds nus, vous êtes vêtus des pires vêtements [2]! » En effet, les disciples, même pour le costume, avaient suivi l'exemple de leur père. Et tout porte à croire que, pareillement, ils avaient adopté dès lors une règle de vie commune, si rudimentaire et générale qu'on la suppose : d'autant plus que quatre nouveaux disciples s'étaient encore joints à eux, parmi lesquels trois nous ont laissé leurs noms, Sabbatin, Maurice, et Jean de Capella. Les Trois Compagnons affirment expressément que François a rédigé plusieurs règles avant de s'arrêter à celle qu'il a, ensuite, promulguée définitivement. Ces règles, d'ailleurs, n'auront contenu probablement que des préceptes relatifs à la pauvreté, et un choix de paroles de l'Évangile. Et l'on dit encore que le pieux et bienveillant évêque d'Assise voulut, d'abord, s'opposer à ce dépouillement complet de tous biens; mais que François, par

1. Celano, *1re Lég.*, IV, p. 692. — Bonav., III, p. 749.
2. Tr. Comp., III, p. 732.

ses réponses, le convainquit de la nécessité de ce dépouillement pour le véritable imitateur du Christ.

Ainsi vivait, tendrement unie, la petite communauté de ceux que le peuple des environs appelaient « les frères pénitents d'Assise[1] ». Tout le long du jour, suivant l'ordre de François, ils priaient, en même temps qu'ils travaillaient de leurs mains : car la paresse représentait, pour le saint, l'un des pires ennemis de l'âme; et, la nuit même, ils avaient à se relever pour prier encore parmi les soupirs et les larmes. Chacun était le serviteur des autres, toujours joyeux de pouvoir obéir. Celui qui, en paroles, avait affligé ou injurié un ami, se jetait humblement à terre; et l'ami, qu'il le voulût ou non, était tenu de mettre le pied sur lui. Les frères ne possédaient rien en propre : ce qu'ils obtenaient en mendiant, ils le partageaient avec les pauvres. Et comme ils n'étaient encombrés d'aucun souci des choses terrestres, leurs cœurs étaient pleins de gaieté, et entièrement tournés vers Dieu[2]. L'heureux François pouvait à bon droit s'imaginer qu'il avait offert là, à l'humanité tout entière, un moyen de salut excellent et durable, dans cette pauvreté apostolique qui délivrait l'âme de tout désir et de toute souffrance; et cela à un moment où la rapide extension du commerce entassait, tous les jours, des richesses imprévues dans les cités, sans cesse plus importantes et plus puissantes; à un moment où le succès matériel inclinait plus que jamais les âmes à la recherche des profits et des jouissances temporelles ! Mais ceux qui, à ce moment, accusaient de folie l'enthousiaste d'Assise, ceux-là ne pressentaient point quelle profonde sagesse morale rayonnait de son illusion de triomphe. Pour soi-même, d'ailleurs, et pour tout individu capable de l'imiter, François avait atteint le point le plus haut de bonheur terrestre, sans que, pour cela, l'homme moins favorisé que lui de la grâce divine eût à se tenir pour exclu du christianisme parce qu'il ne parvenait pas à se dépouiller de l'entrave des biens du monde, pourvu seulement que, malgré cette entrave,

1. Tr. Comp., III, p. 732.
2. Tr. Comp., III, p. 734.

il accomplît les nobles devoirs d'un amour du prochain vraiment désintéressé.

Et quand on lit l'émouvante peinture que font les Trois Compagnons de cette paisible et harmonieuse vie commune des premiers frères, on se rappelle involontairement ces « pauvres de Lyon » qui, trente ans auparavant, s'étaient réunis autour de Pierre Vaud. Déjà Hurter, dans son *Histoire d'Innocent III* [1], et Schneider dans son étude sur *Pierre Vaud et François d'Assise* [2], ont signalé l'analogie des tendances de ces deux hommes. Tous deux font leur vocation principale de la prédication de l'Évangile, tous deux adoptent pour loi unique l'enseignement du Christ, et cherchent leur salut dans les paroles de l'Écriture, indépendamment de la tradition; tous deux se conforment à la lettre du Saint Livre, sans pourtant en négliger l'esprit; tous deux aspirent à la perfection dans l'imitation du Christ, poussés à cela autant par leur cœur que par leur foi religieuse et leur désir du salut. Et la signification nouvelle que prend, tout à coup, l'idée de la vie apostolique, fondée sur les paroles de l'Évangile, nous fournit la preuve de la réaction qui se préparait alors, peu à peu, contre le système complexe d'un régime religieux incarné dans la puissance temporelle et intellectuelle du clergé, réaction dont les Vaudois ont, les premiers, essayé d'amener l'accomplissement.

La prédication de l'Évangile, l'influence directe de la parole chrétienne, c'était de cela qu'avait besoin le peuple; et c'est ce que lui offrait maintenant François, comme avaient fait, avant lui, Pierre de Bruis, Henri de Cluny, Pierre Vaud. Dans ces hommes s'incarnait le sentiment religieux inné du peuple, et leur prédication était comme le premier signe d'un christianisme nouveau. Mais bien que l'on puisse admettre sans trop d'invraisemblance qu'une même époque ait produit deux hommes d'une activité aussi pareille que Pierre Vaud et François d'Assise, il y a entre eux bien des points de

1. Deuxième édition, 1844, vol. IV, p. 239 et suiv.
2. *Ev. Kirch. Ztg.*, 1854. pp. 273 et suiv.

rapport qui semblent indiquer que le second a, directement, subi l'influence du premier.

Il faut remarquer, notamment, que l'idée du monachisme a d'abord été très éloignée de l'esprit de François, et que celui-ci n'a imposé à sa communauté les règles et les obligations d'un ordre religieux que lorsqu'il s'est agi, pour cette communauté, d'être reçue parmi les institutions de l'Église. En fait, l'activité toute publique et la vie errante de François, comme celle des Vaudois, allaient absolument à l'opposé de la vie monacale, abstraite du monde et concentrée sur elle-même. Dans cette vie, l'objet principal était la prière, et consacrée au salut de l'âme du moine priant; pour François, l'objet principal était la prédication, l'emploi au profit des autres de ses propres expériences intérieures. Et il n'y a pas jusqu'à la conception de la pauvreté qui n'ait eu chez François, comme chez Pierre Vaud, un tout autre point de départ que dans les ordres religieux. La pauvreté franciscaine reposait, toute, sur l'idée du dépouillement apostolique. De même que les Vaudois tiraient d'un passage de saint Paul la conclusion qu'un prédicateur devait être pauvre pour accomplir véritablement le service de Dieu, de même François disait à l'évêque d'Assise : « Seigneur, si nous voulions posséder quelque chose, nous aurions besoin d'armes pour nous protéger. Car, de la possession, résultent des querelles et des luttes, qui gênent beaucoup l'amour de Dieu et du prochain; et voilà pourquoi nous ne voulons posséder rien de temporel dans cette vie [1] ! » En outre, François, avant de songer à solliciter l'autorisation du pape, s'octroya librement le droit de prêcher l'Écriture Sainte : faisant ainsi ce pour quoi les Vaudois avaient été exclus de l'Église comme hérétiques, et cruellement persécutés. Sans compter qu'à ces traits généraux de ressemblance, entre le Pauvre de Lyon et le Pauvre d'Assise, se joignent maintes autres ressemblances plus particulières [2]. Tout comme

1. Tr. Comp., III, p. 733.

2. Voyez, par exemple, les détails donnés par Dieckhoff sur le costume et les mœurs des Vaudois, dans son livre *Die Waldenser im Mittelalter* (Gœttingue, 1851).

les Vaudois, les disciples de François, conformément à la prescription de Jésus (Marc, VI), allaient toujours deux à deux. Les uns et les autres, dans le dessin de leur costume, se conformaient au même verset de l'Écriture ; les uns et les autres ne portaient que des manteaux ceints d'une corde, sans aucun vêtement par-dessous. Très vraisemblablement aussi, les Vaudois avaient coutume, quand ils entraient dans une maison, de prononcer d'abord les mots : *Pax huic domui;* et ce sont les mêmes mots que nous lisons sur la feuille que tient en main François, dans son portrait de Subiaco, le plus ancien portrait que nous ayons de lui.

Comment douter, après cela, que Pierre Vaud ait trouvé un partisan et un successeur dans la lointaine petite ville d'Assise ? Et ce qu'un tel fait semble avoir, d'abord, de singulier s'explique si l'on se rappelle que ce Vaudois d'Assise était surnommé « le petit Français », que son père était en relations d'affaires avec la France, et que sa mère, très probablement, était Provençale. Francois lui-même, durant sa jeunesse, aura-t-il séjourné dans sa véritable patrie ? Ou bien, peut-être, sa mère aura-t-elle fait partie de ces nombreuses femmes qui avaient accueilli l'enseignement des Vaudois ? De tout cela les biographes ne nous ont rien dit : et quoi d'étonnant à ce silence, si l'on songe que la béatification a fait, de François, un des plus pieux et fervents hérauts de l'Église, tandis que Pierre Vaud a été persécuté et maudit comme hérétique ?

En tout cas, le pape Innocent III doit avoir éprouvé un sentiment bizarre lorsque, l'année 1210, un homme pauvre et obscur a comparu devant lui, avec onze compagnons, pour lui demander le droit de libre prédication. D'après une anecdote de Mathieu Paris [1], le pape aurait chassé avec mépris cet intrus : mais c'est ce que nous avons peine à croire. Innocent se connaissait trop en hommes pour ne voir en François, comme le voudrait l'anecdote, que l'apparence négligée de son extérieur, et pour lui donner le conseil de rechercher la

1. P. 329.

société des porcs, à laquelle il appartenait plus qu'à celle des hommes. Au reste, et très naturellement, la première rencontre de deux hommes tels que François et Innocent III a donné naissance à toute sorte de légendes. La *Première Légende* dit simplement que François trouva à Rome l'évêque d'Assise, qui s'était déjà déclaré son protecteur, et qui l'introduisit auprès du cardinal Jean de Saint-Paul. Celui-ci conseilla d'abord à François de devenir moine ou ermite, mais se laissa ensuite convaincre par les motifs que lui donnait François de son peu de goût pour cette résolution, et recommanda chaudement sa cause à Innocent. Et le pape, après mûre réflexion, bénit l'entreprise du jeune homme, et dit aux douze pèlerins : « Allez avec Dieu, frères, et prêchez à tous la pénitence, suivant que Dieu vous inspirera de le faire! Et si le Seigneur tout-puissant daigne vous enrichir en nombre et en faveur, apportez-moi cette joyeuse nouvelle, et alors je vous accorderai plus encore que cela, et vous confierai une tâche plus grande [1]! »

C'était donc seulement la permission de prêcher qu'Innocent accordait, et de vive voix, sans aucun document écrit, en admettant même que, dès cette première entrevue, il leur ait donné aussi quelques prescriptions générales pour leur manière de vivre : et la chose nous est, du reste, confirmée par ce fait, que ce n'est que plus tard que le pape a donné une approbation écrite et formelle à la première règle franciscaine. Les Trois Compagnons et Bonaventure veulent cependant que, dès lors, il y ait eu une autorisation formelle de la règle, et une admission des prédicateurs franciscains dans les ordres, en signe de quoi les frères laïcs auraient reçu la tonsure [2]. Ce qui est sûr, c'est que l'accueil favorable fait à François a été, de la part d'Innocent, un acte politique très sage et très heureux : ainsi s'est trouvé acquis à l'Église un mouvement qui aurait pu devenir dangereux pour elle, étant issu du peuple, et s'étant développé indépendamment d'elle. Aussi l'approbation d'Innocent eut-elle des résultats incalculables. La grande masse du

1. Cl., 1re *Lég.*, v, p. 693.
2. Tr. Comp., iv, p. 737. — Bonav. iii, p. 750.

peuple fut, de nouveau, rattachée à l'Église, et celle-ci, de nouveau, devint populaire, au sens le plus étendu de ce mot. Les mêmes armes avec lesquelles, tant d'autres fois, la foule des mécontents avait été soulevée contre les institutions ecclésiastiques, purent être employées, ici, à vaincre cette foule et à la soumettre : les armes de la prédication, de la parole divine, et du renoncement aux biens de la terre. Les discours de François eurent plus d'efficacité contre les hérétiques que n'en avaient eu, dans le sud de la France, les épées des Croisés. Et il ne faut pas oublier que l'Église avait alors, en face d'elle, non pas seulement quelques sectes hérétiques éparses et insignifiantes, mais le premier grand mouvement social qui se soit constitué dans un état chrétien. Pour la première fois sortait, des couches inférieures du peuple, un appel à la liberté ; pour la première fois l'individu réclamait hautement son droit en présence de la collectivité. Mais la pointe de ce mouvement était dirigée vers l'Église, vers le pouvoir spirituel. Et ce mouvement, que la violence même d'un Simon de Montfort avait échoué à étouffer, c'est à l'enthousiasme pieux et à la tendresse chrétienne d'un homme du peuple, François d'Assise, — sur le modèle de qui s'est, presque aussitôt, formé saint Dominique, — qu'il a été donné de l'arrêter définitivement.

Évidemment, Innocent lui-même, avec toute son intelligence, n'a pu se rendre compte de l'entière signification du moment où il a permis à François de suivre l'élan de son cœur : mais que, au plus fort des soucis que lui causait la guerre des Albigeois, il ait reconnu et compris que, pour cette guerre, les armes matérielles ne suffisaient pas, cela nous paraît hors de doute. Vers le même temps, en effet, il avait accordé la bénédiction de l'Église à une branche issue de la secte vaudoise, les *pauperes catholici*, et accueilli favorablement à Rome le protecteur des Albigeois, Raymond de Toulouse. Et ainsi c'est bien un fait réel, — la claire notion qu'avait Innocent de la situation religieuse du temps et des moyens propres à y remédier, — c'est cette réalité historique qui s'est trouvée symbolisée dans le récit fameux de la *Seconde Légende* et des Trois Compa-



GIOTTO. — FRANÇOIS DONNE SON MANTEAU A UN PAUVRE
(Assise, Église Saint-François.

gnons, nous racontant un rêve où le pape aurait vu François soutenant la basilique du Latran, c'est-à-dire l'Église romaine, et l'empêchant de tomber en ruine[1].

Une seule chose mériterait encore d'être expliquée, à ce propos : si vraiment François a été instruit dans les idées des Vaudois, comment se fait-il qu'il ait résolument pris parti pour l'Église? A cela on peut répondre d'abord que François, d'après tout son tempérament, avec son cœur brûlant d'amour, n'était point né pour la lutte, mais pour la paix. « Ce qui était essentiel pour lui, ce n'était pas la doctrine du Christ, mais sa personne, ce n'était pas la béatitude future, mais la béatitude présente dans l'imitation du modèle divin. » Sa nature, tout à fait différente de celle de l'austère et intellectuel Pierre Vaud, ne saurait être mieux définie qu'elle l'a été par Schneider[2] : « C'est ainsi que François s'est fait le prédicateur de la vie bienheureuse, tandis que Vaud n'a été que le prédicateur des ordres divins; François a enseigné l'amour de Jésus, Vaud a enseigné sa loi; François a apporté la joie aux enfants de Dieu, Vaud a annoncé le châtiment aux pécheurs; François a appelé à lui les âmes avides de salut, et a laissé les autres poursuivre tranquillement leur chemin; Vaud a attaqué l'impiété des impies et la fausse piété des prêtres. » Un homme d'un caractère aussi positif que l'était François ne pouvait songer à entreprendre une opposition contre l'Église. Et nous devons ajouter encore qu'il a eu la chance de trouver, dans l'évêque d'Assise, Guido, un protecteur et un ami à la fois très pénétrant et très bienveillant, qui s'est placé en intermédiaire entre la foi individuelle du jeune homme et l'Église, et qui, sans doute, aura conseillé à François de venir à Rome dans un moment où il y était lui-même, de façon à pouvoir s'y employer pour lui.

Ainsi la petite communauté, consolée et affermie dans sa vocation, put reprendre le chemin d'Assise en se félicitant

1. Celano, *1re Lég.*, I, p. 32. — Tr. Comp., chap. IV, pp. 736 et suiv. — Bonav. III, p. 750. — Bonav., nous raconte encore un autre rêve d'Innocent, qui voit surgir, entre ses pieds, une palme, et se former sur elle un arbre gigantesque.

2. *Loc. cit.*, p. 288.

de la bonté du Pape. Le ciel même parut les prendre sous sa protection : car, le soir du premier jour, comme ils se demandaient de quoi ils pourraient se nourrir, ils rencontrèrent un homme qui leur donna du pain [1]. Ils passèrent ensuite deux semaines aux environs d'Ostie, dans un endroit tout désert, où il commencèrent à « se familiariser avec leur sainte amie, la Pauvreté », et ainsi ils parvinrent enfin dans la vallée de Spolète, qu'ils connaissaient bien, et où François résolut aussitôt de prêcher publiquement la parole de Dieu. Au reste, sa prédication y venait à point : car dans cette région s'était alors répandue la secte des Cathares ou Patarins, qui, jusque-là, avait surtout ses adeptes dans le nord de l'Italie, et notamment dans le Milanais. L'hérésie de cette secte était entièrement différente de celle des Vaudois, et, au contraire de celle-ci, touchait aux dogmes fondamentaux de l'Église. Sa doctrine, à qui le temps avait fait subir maintes modifications, remontait originairement au Manichéisme, dont le principe était la croyance à deux forces également primitives, une force bonne et une autre mauvaise ; et les Cathares gardaient toujours cette croyance. Persécutés et chassés par les empereurs byzantins, ils avaient secrètement émigré vers l'Occident, et vivaient à présent, sous des appellations diverses, en Italie et en France. Tous pareillement, ils étaient en opposition directe avec tout ce qui portait le nom d' « église catholique ». Ils rejetaient les sacrements, comme aussi toute la hiérarchie ecclésiastique, et professaient les idées les plus singulières sur le Christ et son Corps apparent. C'est évidemment à cette secte que fait allusion Thomas de Celano lorsqu'il nous représente François brillant, comme une lumière, dans les ténèbres qui s'étaient abattues sur la région de Spolète ; et le *Carmen* nous parle expressément du succès de François dans la conversion des *Patarins* [2].

Ainsi les vues politiques du Pape ont, tout de suite, trouvé

1. Celano, *1re Lég.*, v, p. 693. — Chez Bonav., le fait prend un caractère miraculeux : l'homme disparaît aussitôt après avoir donné le pain (chap. IV, p. 750).

2. Celano, *1re Lég.*, v, p. 694. — *Carmen*, p. 146.

leur réalisation. Mais on se tromperait à supposer que François, de même que saint Dominique, a toujours considéré la conversion des hérétiques comme sa principale et véritable mission. Ce n'est point les hérétiques que sa prédication allait chercher surtout, dans les palais des riches aussi bien que dans les cabanes des pauvres, mais tous ceux qui portaient le titre de chrétiens sans posséder l'esprit chrétien. Son intelligence était trop peu disposée aux arguties dogmatiques pour qu'il ait jamais pu prendre plaisir à des controverses de dogme avec des hérétiques : ce qui ne l'empêchait point d'avoir forcément affaire à ceux-ci et de les convertir. Pour lui, il n'y avait qu'une seule foi, la foi de son cœur : et, certes, celle-là était assez forte pour toucher même des hommes d'opinions différentes des siennes.

Et ce premier voyage de ville en ville montra déjà pleinement la puissante action de sa parole. Au peuple stupéfait il apparut comme un homme d'un autre temps. Hommes et femmes, clercs et laïcs, savants et ignorants, se mêlaient dans un même flot pour le voir et l'entendre. C'était l'un des apôtres qui était ressuscité, pour secouer la foule de sa torpeur abrutie, et pour réveiller en elle ses sentiments profonds : un apôtre s'exprimant en mots simples et sans art, mais avec un don de persuasion tout surnaturel. Et comment ne l'aurait-on pas cru lorsqu'il parlait du bonheur du renoncement, cet homme qui s'était lui-même dépouillé de tout, et qui allait mendiant l'aumône aux portes des maisons ? De l'humilité, aussi, il était un maître parfait, lui qui ne répondait que par l'amour aux injures et aux railleries. Que devait penser le riche au cœur dur, en voyant comme les pauvres remerciaient ce mendiant et quelle consolation ils trouvaient auprès de lui, en entendant ce jeune homme, naguère riche comme lui et qui, maintenant, appelait la Pauvreté le plus précieux de tous les biens terrestres ? Un prédicateur qui ne se contentait point de parler, mais qui d'abord réalisait sur soi-même les préceptes qu'il exposait, à celui-là personne ne pouvait défendre d'enseigner la morale. Sans comp-

ter qu'en présence de François la raillerie s'arrêtait involontairement, et l'esprit le plus fier était forcé de s'incliner. Les blâmes qu'il ne pouvait s'empêcher d'exprimer, ses avertissements les plus sévères et sans réserve, tout cela était pénétré d'un ton plein de douceur, d'un ton profondément affectueux et tendre, qui promettait à chacun une consolation vraiment céleste en échange de son repentir. Tout, dans son discours, n'était que simple bonté, qu'émotion découlant d'un cœur merveilleusement pur, inondé d'amour pour Dieu et pour les hommes : aussi un tel discours a-t-il dû exercer sur les auditeurs un effet plus puissant que tout ce que nous pouvons imaginer. Et nous en trouvons la preuve non seulement dans les biographies du saint, dans d'innombrables légendes, mais dans le fait certain de l'extraordinaire rapidité avec laquelle s'est répandu l'Ordre qu'il venait à peine de fonder. Son enthousiasme lui fournissait, sur l'instant, les mots qui devaient être dits ; et ses yeux, ses mains, tout son corps, animés de sa pensée, parlaient avec sa bouche.

Sur son éloquence, la *Seconde Légende* nous fournit certains détails caractéristiques. En prêchant l'Evangile, François parlait au peuple naïf d'une façon toute simple et pratique, en homme qui savait bien qu'il s'agissait plutôt de la force de son discours que du choix et de l'ornement des paroles ; mais lorsqu'il avait devant lui des auditeurs plus instruits et plus intelligents, il trouvait à leur adresse des pensées infiniment originales et profondes ; en peu de mots, il faisait comprendre des vérités ineffables et, accompagnant sa parole de gestes et de mouvements enflammés, il emportait ses auditeurs dans les sphères célestes. Un jour, un médecin, homme éloquent et savant, disait de lui : « Les prédications des autres, je puis les retenir mot pour mot ; mais toutes les expressions de ce François s'enfuient, et lorsque le souvenir me revient de quelques-unes d'entre elles, il me semble que ce ne sont plus du tout les mots que j'ai entendus couler de ses lèvres [1]. » C'est que ce médecin, tout en se rappelant les mots, ne

1. Celano, 2e *Lég.*, III, 50, p. 160.

retrouvait pas le sentiment, l'accent, les gestes de l'orateur. Dans chacun de ses discours, François se mettait tout entier.

Il faut ajouter à cela qu'il parlait au peuple dans la langue du peuple; non pas dans la langue savante de l'Église, en latin, mais dans cette jeune langue italienne qui, bientôt, allait sortir de l'humble réserve où elle s'était tenue jusqu'alors, et conquérir sa place, comme langue littéraire, à côté de ses sœurs aînées : conquête qu'elle a dû, surtout, aux pieuses chansons franciscaines. Sous cette forme familière et amicale du dialecte populaire, l'Évangile s'offrait, tout nouveau et tout charmant, à l'oreille du peuple. C'était comme si François avait pris lui-même sa part de tout ce qu'il racontait du bien-aimé de son cœur, du pauvre Jésus; de la manière dont, enfant, il avait reposé dans la crêche, dont sa mère l'avait baisé et caressé, dont les trois magnifiques rois étaient venus lui rendre hommage, dont ensuite, humble et indulgent, il s'était promené par les champs avec ses disciples, et dont, enfin, misérable et méprisé, il avait été pendu sur la Croix. Jamais encore le peuple n'avait si bien connu son Sauveur, jamais celui-ci ne lui avait été aussi proche, ni aussi touchant. De là l'immense effet de cette prédication, et le profit incalculable qui allait résulter d'elle non seulement pour la morale et la religion, mais encore pour la littérature et pour les arts [1]. Mais, sur ce dernier point, nous aurons à revenir longuement dans la suite : à présent, il s'agit surtout pour nous d'accompagner cet homme merveilleux à travers la série des événements de sa vie.

III. — DÉVELOPPEMENT DE L'ORDRE.

Revenu à Assise avec ses compagnons, François s'arrêta dans un endroit désert de la vallée. Dans cet endroit, connu

1. Bien que pas un seul des discours de François ne nous ait été conservé, la description que je viens d'en donner n'est nullement arbitraire. Cette conception toute humaine du récit évangélique répondait si entièrement au caractère et à l'esprit de François que nous la retrouvons dans tous les écrits de ses disciples : Bonaventure, Jacopone, etc. Comment douter qu'elle ait fait le fond des prédications de François lui-même?

sous le nom de Rivo Torto, les frères occupèrent une cabane petite et étroite, pouvant à peine les contenir; et ils vivaient ainsi, à l'écart des bruits du monde, se partageant entre la prière et le travail. Un jour, voici que passa bruyamment auprès d'eux, avec un splendide cortège, l'empereur Othon, naguère le protégé du Pape, et maintenant son adversaire, en sa qualité de successeur d'Henri VI et d'héritier de sa politique. Mais François insensible à tout l'éclat de la grandeur temporelle, se contenta d'envoyer à l'empereur l'un de ses frères, pour lui rappeler la vanité et le peu de durée de toute gloire terrestre. Après quoi le bruit des armes se tut de nouveau dans la vallée, et le calme de la prière y reprit son cours [1].

Un paysan de la région, désireux de s'installer avec son âne dans la cabane qu'habitaient les solitaires, finit par les chasser [2]; et ils se choisirent pour demeure la Portioncule, qui, depuis lors, devint leur véritable patrie, car François l'aimait et l'estimait par-dessus tout. Les Bénédictins du mont Subasio leur cédèrent volontiers l'église ; et, autour de cette église, ils eurent vite fait de se construire quelques pauvres cellules [3]

Depuis ce moment, les renseignements que nous avons sur les faits extérieurs de la vie de François deviennent très peu fournis. Les biographes, au lieu de continuer à accompagner le saint dans ses courses, s'emploient désormais uniquement à nous peindre ses vertus et la force miraculeuse de sa prière.

Cependant, nous pouvons conclure de leurs récits que les dix années suivantes, pendant lesquelles l'Ordre à reçu une extension extraordinaire, ont été employées par François à parcourir toute l'Italie, en prêchant l'Évangile. Car, si Mathieu Paris nous parle surtout de son activité à Rome, maints passages des légendes nous apprennent qu'il n'a point borné sa prédication à l'Italie centrale, mais qu'il a également parcouru

1. Celano, *1re Lég.*, VI, p. 696.
2. Le fait est mentionné par tous les biographes.
3. Voyez, ci-dessous, l'énumération des premiers établissements franciscains.

le nord et le sud de la Péninsule. On dit même qu'il a eu l'idée d'un voyage en France, et qu'il en a été détourné par l'évêque d'Ostie, qui lui a rappelé les devoirs importants qu'il avait à remplir dans son pays[1]. Nous savons également que, dans les divers intervalles de ses missions, il est toujours revenu à la Portioncule, ce point de départ de son apostolat, et toujours accompagné de nouveaux disciples. Insensiblement, la société apostolique de prédication prenait, de plus en plus, le caractère d'un ordre constitué. Le nombre croissant de ses membres aurait suffi, à lui seul, pour rendre nécessaire l'établissement d'une règle commune, ainsi que la fixation de certains jours de l'année où les frères, épars de tous côtés, devaient se réunir, pour rendre compte de leurs travaux, et pour se confirmer dans leur foi par des conseils et des épreuves réciproques. La tradition ne nous indique pas à quel moment précis François a institué cette réunion d'un *chapitre,* qui devait se rassembler deux fois par an à la Portioncule. Suivant toute vraisemblance, la présence à l'un de ces chapitres, celui de la fête de saint Michel, n'était pas obligatoire; mais à l'autre, celui de la Pentecôte, tous les frères étaient tenus d'y assister. C'était là que François donnait l'autorisation de prêcher à ceux qu'il croyait dignes de cet honneur, et les envoyait dans les diverses régions[2]. Il savait, par expérience, que ces prédicateurs errants risquaient d'être vus avec défaveur par le clergé, sur les droits duquel ils semblaient vouloir empiéter : aussi ne se relâchait-il pas d'inspirer à ses disciples la plus grande vénération pour les prêtres de l'Église, et de leur recommander toujours à nouveau l'humilité chrétienne, qui, seule, avait chance de détourner d'eux les préventions[3]. Et lui-même, là encore, leur donnait l'exemple. Un jour, comme il avait demandé à l'évêque d'Imola de pouvoir prêcher dans son diocèse, l'évêque lui avait sèchement répondu : « C'est assez, mon frère, que je prêche moi-même à mon peuple ! » Sur quoi François avait baissé la

1. Celano, *1re Lég.*, IX, p. 704.
2. Tr. Comp., IV, pp. 738 et suiv.
3. Tr. Comp., IV, p. 738.

tête et s'en était allé. Mais, peu de temps après, le voici revenu : « Seigneur, lorsqu'un père a chassé son fils par une porte, le devoir du fils et de revenir par une autre! » Et l'évêque, touché, l'avait pris dans ses bras, et lui avait accordé ce qu'il demandait[1]. C'est durant cette même période que semble s'être développée la règle de l'Ordre franciscain, telle qu'elle a été ensuite approuvée par Honorius[2] : car entre les deux règles, sous la forme où nous les lisons dans les œuvres de François, il ne se trouve aucune différence essentielle[3]. De plus, Jacques de Vitry nous fait entendre que, en 1216, il ne s'agissait encore que d'une organisation toute rudimentaire : une autre, nouvelle, a commencé avant 1218[4].

La Règle commence par la promesse d'une obéissance entière au pape et à l'Église romaine, à quoi le pape lui-même a ajouté que les « frères mineurs », ainsi appelés sur l'humble désir de François, devaient également une obéissance entière à François et à ses successeurs. Seuls les ministres provinciaux avaient le droit de recevoir des novices. Tout homme qui voulait entrer dans l'ordre devait, d'abord, vendre ses biens et les donner aux pauvres. Puis venait, pour lui, une année de probation, pendant laquelle il devait s'exercer dans les vertus évangéliques, et notamment dans l'humilité : cette année achevée, il était admis à prononcer ses vœux. Il revêtait alors l'habit à capuchon ; quant aux sandales, il ne devait les porter que lorsque c'était indispensable. Le travail manuel était recommandé aux frères comme le meilleur remède contre la

1. Celano, 2e *Lég.*, III, 85, p. 212. — Bonav. IV, p. 758.

2. Bonaventure raconte que François a écrit cette nouvelle règle dans la solitude, et l'a ensuite donnée à Élie, qui l'a perdue : sur quoi François, avec l'aide de l'inspiration divine, l'a récrite entièrement pareille (p. 635). Plus tard, on a dit qu'Élie avait protesté contre cette règle, la jugeant trop dure, et que Dieu lui-même avait révélé qu'elle était conforme à sa volonté : mais ce récit doit dater déjà d'un temps où il y avait conflit entre deux règles. Conf. Hase, *loc cit.*, p. 57.

3. Voyez aussi le *Codex Regularum monasticarum* de Luc Holstenius, éd. Brochié, vol. III, p. 22, et le livre de Karl Muller : *Die Anfange des Minoritenordens und der Bussbruderschaften* (1885).

4. Voyez le travail récent et décisif de Walter Gœtz, sur *l'Idéal primitif de saint François d'Assise*, dans le *Historischer Vierteljahrschrift*, 1909, pp. 19 et suiv. Ce travail confirme entièrement mes vues, du moins sur les points essentiels, et réfute péremptoirement les opinions de Sabatier et de Mandonnet.



GIOTTO. — LA VISION DU PALAIS
(Assise, Saint-François.)

paresse. Les heures de prière, les jeûnes, étaient fixés invariablement; les offices sacrés étaient réglés d'après ceux de l'Église. A la tête de l'Ordre était placé le ministre général, à qui tous devaient obéissance. Sous lui se trouvaient les chefs des diverses provinces, les provinciaux et gardiens : et c'étaient ceux-ci qui choisissaient le ministre général. L'Ordre était, en outre, tenu de s'élire un « protecteur » parmi les cardinaux de l'Église. Tous les trois ans avait lieu un chapitre général, où devaient prendre part tous les provinciaux; et d'autres chapitres semblables pouvaient avoir lieu aussi souvent que le général le jugerait nécessaire. Les frères devaient témoigner aux évêques une humble soumission. Mais les trois prescriptions principales étaient : l'obéissance, la chasteté et la pauvreté; et, par là, cette règle nouvelle coïncidait avec l'ancienne, à cela près que la pauvreté, maintenant, était conçue d'une manière encore beaucoup plus étendue : « Les frères ne doivent rien posséder, ni maison, ni champ, ni quoi que ce soit; ils doivent aller par le monde comme des pèlerins et des étrangers, servant le Seigneur dans l'indigence et l'humilité, et sollicitant des aumônes sans aucune honte, car le Seigneur lui-même s'est fait pauvre pour nous, en ce monde. » L'obéissance était ordonnée sous sa forme la plus stricte. François formulait déjà cet exemple de l'obéissance qui allait être repris, plus tard, par les Jésuites : « Prenez un corps sans vie et mettez-le où vous voudrez : vous verrez qu'il ne résiste à aucun mouvement, qu'il ne murmure contre aucune position, que jamais il ne demande à être relâché. Élevez-le sur une estrade, il ne regardera pas en haut, mais en bas; vêtu de pourpre, il n'en paraîtra que plus pâle. Tel doit être le vrai obéissant [1]. » Dans l'esprit de l'amour chrétien, les supérieurs auront à prendre soin de leurs inférieurs. Seul, le général pourra donner aux frères l'autorisation de prêcher; et la prédication devra être bien méditée, chaste, et brève. Enfin la règle recommande l'humilité et la charité réciproques, le

1. Paroles citées d'abord par Celano, 2e *Lég.*, III, 89, p. 218, et reproduites textuellement par Bonav., p. 758.

soin des malades, l'indulgence et la douceur pour les pécheurs.

Il n'y eut pas seulement que des jeunes gens et des hommes pour renoncer à leur famille et à leurs biens, suivant l'exemple de François : des jeunes filles et des femmes se trouvèrent aussi qui conçurent le projet d'imiter les Frères. En l'année 1212, la fille d'un des notables d'Assise, Claire Scifi, ne pouvant plus résister à l'impulsion de son cœur, vint trouver François à Sainte-Marie-des-Anges, et lui fit part de son désir de se consacrer entièrement à Dieu. Puis, la nuit du dimanche des Rameaux, après avoir pris part à une fête, elle s'enfuit de la maison paternelle, courut à la Portioncule, se dépouilla, devant l'autel de la Vierge, de ses riches vêtements et des bijoux qui ornaient ses cheveux, et fut emmenée par François au couvent bénédictin de Saint-Paul, près de Bastia. Après un court séjour dans ce couvent, elle se joignit aux sœurs de saint Ange di Panzo, sur le mont Subasio, et, en 1213, vint enfin s'installer à Saint-Damien, où la rejoignirent bientôt sa sœur Agnès et sa mère Ortolana. Ainsi fut fondé l'ordre des Clarisses, dont la propagation, d'abord en Italie, et puis dans toute l'Europe, rivalisa avec celle des Frères Mineurs[1].

On ne sait pas avec certitude à quelle date François créa la troisième de ses institutions, cette communauté des « Frères et Sœurs de la Pénitence », qui, plus tard, a été universellement connue sous le nom de Tiers Ordre. En tout cas, nous devons admettre, avec Muller, que cette fondation ne fut pas antérieure à 1220; le 12 décembre 1221, elle se vit définitivement confirmée par Honorius[2]. C'était chose impossible de recevoir, dans l'ordre proprement dit, l'énorme foule des hommes et des femmes qui, sous l'inspiration des discours de François, s'é-

1. Voir la *Vie de sainte Claire*, écrite deux ans après sa mort, peut-être par Jean de Kent, et publiée dans les *Acta Sanctorum* d'août, II, p. 755. — Conf. Cristofani, *Storie di Assisi*. I, pp. 142, et suv. et *Poema*, pp. XIV et suiv.

2. *Acta Sanctorum* d'octobre, III, p. 633. — Bonghi, *op. cit.*, 79. — Conf. les écrits cités plus haut de Karl Muller et de Gœtz. — La règle du Tiers-Ordre se trouve dans *Francisci Opera*, II.

taient résolus à le suivre; et cependant cette foule exigeait d'avoir sa part des grâces divines accordées à l'Ordre nouveau. Force était donc d'instituer, parmi la société temporelle des laïcs, une communauté qui fût liée seulement par certaines obligations d'une piété plus stricte. Aussi bien, une telle pensée n'était-elle pas absolument nouvelle. Dès le temps de Norbert de Xanten, dans la première moitié du XIIe siècle, l'Ordre des Prémontrés avait vu s'adjoindre à lui une société de laïcs du même genre [1]; et c'est elle que Dominique, indépendamment de François, a dû prendre pour modèle, lorsqu'il a créé sa communauté de laïcs, également appelée les Frères de la Pénitence. Mais nulle part le caractère populaire du mouvement franciscain ne nous apparaît aussi clairement que dans cette institution, qui n'a point tardé à revêtir en Italie une importance imprévue, et à y jouer un rôle considérable, non seulement pour populariser les Frères Mineurs, mais aussi pour répandre la connaissance vivante de l'Évangile; pour égaliser les conditions sociales, et pour tempérer les penchants belliqueux. Le Tiers Ordre n'imposait pas un costume commun; mais beaucoup de ses membres, même dans la suite, tinrent à porter un vêtement d'un gris peu voyant, ou tout au moins à avoir un cilice sous leurs vêtements mondains, qui devaient toujours être aussi simples que possible. Chaque membre pouvait conserver ses biens et sa position civile : mais il s'obligeait à se défaire de tout bien mal acquis, à se réconcilier avec tous ses proches, et à remplir fidèlement la loi du Christ. Les membres devaient, en outre, se soumettre à des jeûnes plus fréquents, observer certaines heures de prière, entendre tous les jours une messe, et s'abstenir des distractions mondaines, telles que les représentations de théâtre, les danses, etc. Tous leurs sentiments et toutes leurs pensées devaient être pénétrés de l'amour chrétien. Les difficultés ou querelles devaient être tranchées par les religieux de l'ordre, ou par les évêques. Le port des armes n'était permis

1. Hurter, *Geschichte Innoc. IV*, p. 146.

qu'exceptionnellement; et la règle recommandait la constante visite des malades, ainsi que le plus large exercice de la bienfaisance.

La rapide extension de ce Tiers Ordre nous est attestée par une lettre où le célèbre conseiller de Frédéric II, Pierre des Vignes, se plaint qu'il n'y ait presque plus personne qui n'appartienne soit au Tiers Ordre de François ou à celui de Dominique [1]. A supposer même qu'il y ait là une forte exagération, il n'en reste pas moins certain que, très peu de temps après l'institution de la communauté, des rois et des princes, et une quantité infinie de seigneurs et de bourgeois se sont vêtus de l'habit tertiaire, et ont ainsi contribué à faire tomber les barrières qui séparaient la condition des moines de celle des laïcs.

Cette importance presque immédiate qu'a prise le mouvement franciscain suffirait à nous faire supposer que, bien avant l'année 1223, où le pape Honorius a confirmé la règle de l'ordre, François a dû, de nouveau, s'adresser au Saint-Siège pour lui demander des conseils et des prescriptions. Maints arguments tendent à prouver qu'il l'a fait dès l'année 1216. N'ayant obtenu d'Innocent qu'une approbation orale, il est très probable que, peu de temps après l'élection du nouveau pape, il aura tenu à se recommander à celui-ci, ainsi que ses frères; d'autant plus que, à ce moment, le Concile du Latran, dans une de ses séances, venait de décider qu'il ne serait plus fondé aucun ordre nouveau. Ce qu'a obtenu François, à cette date, nous l'ignorons : probablement une nouvelle approbation orale, car, dans une lettre de 1219, Honorius parle avec faveur des Frères Mineurs. Peut-être le pape, en présence de cette décision du Concile, ne pouvait-il rien faire de plus, et se voyait-il forcé d'ajourner à plus tard la confirmation formelle de la règle franciscaine? C'est vers ce même temps que François, pour la première fois, semble s'être gagné l'amitié du cardinal d'Ostie, Hugues, qui allait devenir ensuite

1. *Epistolarum Petri de Vineis libri VI*, Bâle, 1566, liv. I, chap. XXXVII, p. 233.

le pape Grégoire IX : car la *Première Légende* nous apprend que ce prélat a présenté François à Honorius. Et nous savons encore que le discours prononcé par François, dans cette circonstance, a fait l'impression la plus profonde sur toute la haute assemblée de ses auditeurs [1].

C'est sans doute aussi en cette même année que Dominique et François se sont rencontrés à Rome. Dominique y était venu pour obtenir la confirmation de sa Règle, qui lui fut accordée par une Bulle datée de la veille de Noël. Hase a soutenu que les deux hommes ne s'étaient jamais connus personnellement : mais cette affirmation est contredite par la *Seconde Légende*, qui nous parle de la rencontre en termes positifs et dignes de foi. Ce qu'en disent ensuite le *Liber conformitatum* et le *Speculum*, en vérité, n'est plus qu'une ornementation légendaire du fait véritable. Thomas nous raconte que les deux saints se sont trouvés ensemble chez l'évêque d'Ostie, qui leur a proposé de consentir à ce que les frères de leurs ordres pussent accepter des dignités ecclésiastiques, afin de pouvoir rendre leur action plus efficace. Alors un combat d'humilité s'est produit entre eux, sur le point de savoir lequel des deux aurait l'honneur de répondre. Enfin Dominique a pris sur lui de répondre et repoussé la proposition de l'évêque et François s'est empressé de suivre son exemple : « Seigneur, a-t-il dit, mes frères s'appellent les *Petits*, afin de ne jamais s'exposer à devenir grands ! » Puis, lorsque les deux saints ont eu à prendre congé l'un de l'autre, Dominique a demandé à François sa ceinture, que le Pauvre d'Assise ne lui a donnée qu'après une longue résistance, toute d'humilité. Après quoi ils se sont tendu la main, chacun d'eux se recommandant modestement à l'autre ; et Dominique a dit : « Je voudrais, frère

1. Jusqu'à Hase, et plus longtemps encore, on a pensé que la Règle avait été approuvée en 1210 ; mais cela est contredit par le texte même de la Règle de 1223. — La prédication de François devant Honorius, et son amitié avec le cardinal d'Ostie, nous sont racontées par Celano, *1re Lég.*, IX, p. 703. La *2e Lég.*, I, 17, 42, affirme que le cardinal a été constitué, par le pape, protecteur de l'ordre. Dans les *Trois Compagnons*, le récit de tous ces faits est fort confus : d'après eux, un protectorat de l'ordre aurait existé dès 1219, tandis que sa première institution ne doit avoir eu lieu qu'en 1221.

François, que ton ordre et le mien ne fissent qu'un corps et que nous vécussions dans l'Église d'après une même règle? » Et! plus tard, parlant à d'autres, il s'est exprimé ainsi : « En vérité, je vous le dis, tous les autres moines devraient suivre ce saint homme qu'est François, tant est grande la perfection de sa sainteté! » Que cette touchante rencontre de deux hommes si pareils par leur action, et si différents par leur caractère, ait eu lieu vraiment telle qu'on vient de voir, cela me semble absolument hors de doute, et nous est encore confirmé par le fait que c'est à partir de cette année que Dominique, dans ses prescriptions, a donné une place primordiale à la pauvreté apostolique [1]. Si bien que, dans cette rencontre à Rome, c'est encore François qui a joué le rôle actif; c'est lui qui a donné, et Dominique qui a reçu.

Il est possible que, parmi les choses que François a demandées au nouveau pape, ait figuré la permission d'envoyer en mission, à l'étranger, les prédicateurs qui lui semblaient les plus aptes à cette tâche. Ces missionnaires, qu'il appelait « ministres », étaient désignés par le chapître général tenu le jour de la Pentecôte. C'est en 1218 que, pour la première fois, autant du moins que nous en avons connaissance, l'un des frères, Élie, fut ainsi désigné pour une mission en Orient [2]. Au chapitre de 1219, d'autres frères furent envoyés dans diverses régions d'Italie, comme aussi en Allemagne, en Hongrie, et dans d'autres pays [3], chacun emportant une lettre du pape qui les recommandait aux prélats de ces contrées [4]. Mais peut-être est-ce déjà à une date antérieure que cinq frères sont

1. Jourdain, dans sa *Vita Dominici* (*Acta sanctorum* d'Aout, I, p. 754), raconte, à propos du premier chapitre général de Bologne, en 1220 : *Tunc ordinatum est ne possessiones vel reditus de cætero tenerent fratres nostri, sed et iis renunciarent quos habuerant in partibus Tholosanis.* Il y a eu, à ce sujet, une longue querelle entre les deux ordres, les dominicains affirmant que cette décision ne faisait qu'en répéter une autre, plus ancienne, mais dont il leur a toujours été impossible de produire la moindre preuve. Et notre vue est encore fortifiée par un document formel, une bulle d'Honorius, en 1216, approuvant « toutes les possessions actuelles et futures » de l'ordre dominicain.

2. Jourdain di Giano, *op. cit.*, 96.

3. Tr. Comp., IV, p. 739. — Jourdain, p. 717.

4. La lettre était datée du 11 juin 1219. Elle est reproduite dans Wadding, *Ann.*, I, p., 301.

partis pour l'Espagne, et de là pour le Maroc, où ils ont été martyrisés; et peut-être est-ce précisément la nouvelle de ce martyre qui a inspiré à François lui-même le désir de se rendre en Espagne? Celano, dans la *Première Légende*, raconte que le saint s'était déjà mis en route, lorsqu'il s'est vu arrêté par une maladie : ce que Bonaventure, par une légère altération des mots, transforme en un voyage de François jusqu'en Espagne, — légende qui a été reprise par Wadding et presque tous les écrivains postérieurs, sans qu'elle s'appuie sur aucune autre source que la phrase mal interprétée de Celano[1].

Mais si la joie du martyre, où il aspirait passionnément, a été refusée à François, du moins a-t-il eu le privilège de pouvoir aller prêcher l'Évangile parmi les païens. Déjà en 1212 il s'était embarqué pour aller en Syrie; mais des vents contraires l'avaient jeté sur la côte dalmate, où il avait été trop heureux de trouver un bateau qui l'avait ramené à Ancône[2]. Il me paraît assez vraisemblable qu'il aura été poussé à ce voyage par la nouvelle de la célèbre Croisade des Enfants, qui a eu lieu en cette même année. Une partie de cette croisade, celle qui venait d'Allemagne, avait, le 26 août, quitté Gênes pour continuer son pénible voyage vers Brindisi, et, très vraisemblablement, avait passé par la vallée de Spolète : c'est là, sans doute, que François aura vu ces malheureuses victimes d'un fanatisme irréfléchi, et, comme le pape Innocent, se sera dit : « Ces enfants nous font honte : pendant que nous dormons, les voilà qui marchent, héroïquement, à la conquête de la Terre Sainte[3] ! » Et comme François avait toujours besoin de transformer ses émotions en actes, il aura résolu, étant lui-même un véritable enfant, de prendre sa part du saint pèlerinage.

Enfin, peu de temps après la Pentecôte, il lui fut donné d'ac-

1. Celano, *1re Lég.*, VII, p. 699 : *Bonus Deus, cum jam ivisset versus Hispaniam, in faciem restitit, et, ne ultra procederet, ægritudine intentata, eum ab accepto itinere revocavit.* — Bonaventure, qui répète presque textuellement Celano, écrit : *Cum jam usque in Hispaniam perrexisset*, etc. — C'est ainsi que naissent les légendes.

2. Celano, *1re Lég.*, 7, VII, p. 699, dit : *Sexto anno conversionis suæ*, ce qui doit signifier l'année 1212, le même auteur ayant placé la conversion en 1206.

3. Sur la Croisade des Enfants voy. Hurter, *Gesch. Innoc.*, II, pp. 483 et suiv.

complir le souhait de son cœur. Une armée de croisés se trouvait alors devant Damiette, sous la conduite du roi Jean de Brienne et de Léopold d'Autriche. Le vrai promoteur de l'expédition, André de Hongrie, était resté dans son pays, pendant que les autres s'étaient mis en route pour l'Égypte. Tout d'abord, ils avaient été assez heureux, et, le 5 novembre 1219, avaient même pu prendre possession de Damiette ; mais ensuite leurs adversaires avaient remporté sur eux de grands avantages, de telle sorte que la paix du 18 août 1221 allait les dépouiller de tous les territoires conquis, y compris Damiette, et qu'ils allaient devoir s'en retourner sans avoir rien gagné. C'est donc parmi l'armée de ces croisés que François apparut un jour, en société d'un compagnon que Jourdain appelle « Pierre de Catane » et Bonaventure « l'Illuminé ». Après quoi il se rendit auprès du sultan Alcamil, qui, en 1218, avait succédé à son père Aladil. Incapable de parler la langue du pays, il eut à subir toute sorte de mauvais traitements, comme ses ministres en Allemagne et en Hongrie. Mais il n'en persista pas moins à crier : « Sultan, Sultan ! » et parvint ainsi en présence du prince, qui, étant d'un caractère plus doux que son père Aladil, le reçut avec honneur et l'écouta volontiers. Mais bientôt François se rendit compte de l'inefficacité de ses démarches, et, déçu dans son espoir de martyre, quitta la cour mahométane Il repartit d'Égypte peu de temps après [1]. Avant son départ, il aurait, suivant la *Seconde Légende* de Celano, prédit aux chrétiens leur prochaine défaite [2]. Et l'on peut bien penser que l'imagination des franciscains n'a pu manquer de revêtir d'ornements divers le fait de la rencontre du saint avec le terrible sultan. Encore ce que nous raconte Bonaventure, d'une certaine épreuve du feu que François se serait offert à subir, est-il assez croyable pour qui con-

1. Dans toutes les sources importantes, c'est de cette façon que les faits nous sont racontés : Celano, *1re Lég.*, VII, p. 690 ; Jourdain, p. 520 ; Jacques de Vitry (qui aurait été lui-même en Égypte) (*Historia Occidentalis*), chap. XXXVIII (dans les *Acta Sanctorum*, p. 518); et le continuateur anonyme de l'*Historia Tyrii* (qui écrivait entre 1275 et 1295) dans les *Acta sanctorum*, p. 613.

2. Celano, *2e Lég.*, II, p. 50.



GIOTTO. — FRANÇOIS A SAINT-DAMIEN
(Assise, Saint-François.)

naît le caractère du saint; mais les récits du *Liber Conformitatum* et du *Speculum* sont évidemment de pures inventions [1]. Suivant eux, François aurait reçu l'autorisation de prêcher dans le pays ; et le sultan lui-même, déjà converti dans son cœur, aurait été baptisé, sur son lit de mort, par deux franciscains. C'est aussi de l'histoire de l'épreuve du feu qu'est sortie la légende d'un lit de flammes sur lequel François se serait couché, en invitant à l'y suivre une femme qui avait voulu le séduire.

Son retour précipité en Italie semble bien, comme l'a inféré Voigt du récit de Jourdain, avoir eu pour causes des troubles survenus dans son ordre. Les premières divisions, dans celui-ci, se sont produites aussitôt que le créateur du mouvement a manqué. François, avant son départ, avait nommé deux vicaires, ou remplaçants. L'un, Mathieu de Narni, devait recevoir les nouveaux frères à Assise, l'autre, Grégoire de Naples, était chargé des tournées d'inspection à travers l'Italie. Or, Mathieu profita de son autorité pour instituer des jeûnes plus stricts; et un certain frère Philippe parvint à obtenir du pape, contrairement à la répugnance de François pour tout document écrit, un bref formel en faveur des Clarisses ; mais, chose bien plus grave, l'un des premiers frères, Jean de Capella, que, par la suite, les disciples de François se sont toujours plu à considérer comme le Judas de leur ordre, et dont la conduite, d'ailleurs, au témoignage de Jourdain, ne serait pas sans ressemblance avec celle de l'Iscariote, s'était séparé de l'ordre, avait rassemblé autour de lui les mécontents, et sollicité du pape une approbation [2]. Ce fut sans doute un coup bien dur, pour François, d'apprendre de telles nouvelles. Brusquement et violemment, il se trouvait transporté de son ciel, où ne régnaient que l'amour et la concorde, dans le monde réel, avec ses haines et ses dissensions. Il revint avec

1. Déjà Suysken les a expressément reconnues pour telles.

2. Voigt croit reconnaître en lui le même Johannès qui, d'après Salimbene, a fondé une *Congregatio eremitarum*, et l'identifie également avec un Johannès qui, d'après Wadding, intriguait à Rome, en 1219, pour obtenir un adoucissement de la Règle de François.

son compagnon, en même temps que revenait d'Allemagne le frère Élie, amenant avec lui un Allemand, Césaire de Spire, qu'il avait décidé à devenir l'un des leurs. Le cœur tout lourd de soucis, François, semble-t-il, se rendit d'abord directement à Rome, où il demanda à Honorius de confirmer la nomination du cardinal Hugues d'Ostie comme protecteur de l'ordre[1]. En même temps, Jean de Capella était chassé de l'ordre, et le bref accordé au frère Philippe était révoqué[2].

A la Pentecôte de 1228, un grand chapitre fut tenu, dont Jourdain nous rend compte en qualité de témoin oculaire. Environ trois mille hommes y prirent part, et campèrent en plein champ aux alentours de la Portioncule. Les habitants d'Assise s'étaient, d'avance, approvisionnés d'aliments en quantité extraordinaire. Le spectacle inaccoutumé de ce camp sans armes, où l'on n'entendait rien que des prières, attira les nobles de la région, ainsi que bien des membres de la cour papale, qui se trouvait alors à Pérouse. Dans ce chapitre, un grand nombre de frères résolurent de reprendre le chemin de l'Allemagne : Césaire de Spire fut nommé leur ministre, et Jourdain fut précisément l'un deux. On a dit que, vers le même temps, François s'était démis de son poste de Général de l'Ordre, et avait désigné pour son successeur Pierre de Catane[3] : mais c'est là une erreur manifeste, car Pierre est mort au mois de mars 1221. En réalité, François a continué de rester à la tête de la communauté, et ce n'est qu'en 1224 qu'il y a été remplacé par le frère Élie. Jourdain nous apprend cependant que, dès ce chapitre de 1221, François s'est senti si faible et si malade qu'il a chargé Élie de parler à sa place. Sans doute ses souffrances corporelles n'étaient point seules à le tourmenter : moralement, aussi, il éprouvait une impression de fatigue et d'abattement. Trop d'amères expériences lui avaient clairement révélé que ce qu'il avait rêvé était impossible, que la réa-

1. Ainsi le présument Voigt et Bonghi, et tout porte à croire que c'est, en effet, à ce moment et dans ces circonstances que François a été amené à faire une telle requête.

2. Jourdain, 12-13.

3. Celano, 2e *Leg.*, III, 81 p. 206.

lité ne comportait pas l'union désintéressée d'une grande communauté, et qu'ainsi il avait faussement jugé les hommes, parce qu'il avait pris leur mesure sur lui-même, qui était un homme d'exception. Il y aura eu là, dans sa vie, des heures cruelles, où le grand objet de cette vie lui aura paru définitivement avorté[1]. Et d'une déception comme celle-là, qui s'exprime à nous dans son testament, une nature comme la sienne, faite pour se développer et pour vivre dans le chaud rayonnement de la paix, n'a jamais pu se remettre complètement. Aussi voyons-nous François, depuis lors, se recueillir toujours plus en soi-même et en Dieu, et s'occuper de l'unique chose qui pouvait lui rendre la paix du cœur : l'élèvement et la purification de sa propre personne. Tout en continuant à se montrer plein d'amour et de sollicitude pour son ordre; il laisse à d'autres mains la conduite de celui-ci, et se borne, pour sa part, à lui assurer une dernière condition indispensable à sa propagation comme à sa durée : la confirmation formelle de la règle par le Saint-Siège.

Cette confirmation lui fut accordée par une bulle du 30 janvier 1223. Honorius, dans le texte de sa bulle, prit soin de spécifier que cette approbation écrite ne faisait que confirmer l'approbation orale de son prédécesseur : échappant ainsi au reproche d'avoir appelé à la vie un nouvel ordre religieux, contrairement à la décision du Concile du Latran. Désormais l'ordre des Frères Mineurs eut son existence légale, à côté de l'ordre bénédictin, et des nombreuses ramifications de celui-ci.

1. C'est la conclusion que tire, très justement, Bonghi d'une *Meditazione*, qui se trouve dans les *Opera* de François, et où celui-ci s'excuse d'avoir dépouillé les devoirs d'un ministre, et, avec eux, la tâche cruelle d'avoir à punir les frères pécheurs. — Tout ce que Sabatier et Mandonnet ont imaginé d'un conflit de François avec la curie romaine est absolument démenti par les faits. Sans entrer dans le détail de cette question, je me bornerai à signaler encore la pleine confirmation de mes vues par les recherches décisives de Walter Gœtz.

IV. — LES DERNIÈRES ANNÉES DE FRANÇOIS ET SA MORT.

Depuis sa conversion, la vie de François avait été partagée entre la prédication et la prière : mais, dans ses dernières années, il semble s'être de plus en plus absorbé dans la seule prière, sans doute à la suite des contrariétés et désillusions que nous avons dites. Et si déjà antérieurement, dans ses heures d'extase, il s'était senti proche du ciel, maintenant la terre échappait de plus en plus à ses regards. Pendant des heures et des jours entiers, son esprit, comme détaché du corps, menait une existence affranchie de toutes les relations terrestres. Des limites étroites de la vie des sens, il s'élevait à un sentiment indépendant de l'espace et du temps, sentiment qu'il appelait lui-même le pur amour du Christ. C'était déjà pour lui, dès ce monde, l'accomplissement de ce qu'il avait rêvé, le prélude de la béatitude éternelle. Il y a eu là une vie morale si étonnante, des délices de foi si sensuelles tout ensemble et si surnaturelles, que l'on chercherait vainement des mots pour les dépeindre. Les vieilles légendes, cependant, y ont tâché de leur mieux : les disciples de François l'ont vu, soulevé par la puissance de la prière, aux heures de la nuit, flotter au-dessus du sol, entouré des rayons d'une lumière éternelle ; ils l'ont vu emporté dans un nuage, comme jadis Élie, sur un char de feu. Images dont nous n'aurions garde de leur reprocher l'hyperbole ! Une prière comme celle-là ne pouvait manquer de se transformer en vision. Trop aisément notre froide raison, dans son cours bien réglé, s'habitue à n'avoir que des regards ironiques pour la vie de l'âme exaltée jusqu'à l'extase. Mais comment pourrait-on confondre avec une sorte d'ivresse vraiment maladive et choquante l'élan enthousiaste d'un cœur noble et pur, qui parvient à rompre le cercle des lois ordinaires du monde visible ? Et, certes, c'était un cœur noble et pur, si jamais il en fut, qui a donné naissance à ce sentiment exalté de la communion avec Dieu grâce

auquel François s'est élevé au-dessus des souffrances de son misérable corps dédaigné!

Car ses dernières années se sont écoulées parmi l'épuisement physique et la maladie. Lui-même avait fini par comprendre qu'il avait beaucoup péché contre son frère le corps, *multum peccatum in fratrem corpus* [1]; et maintenant le temps arrivait où il devait payer ses péchés. Toutes les souffrances, il les a subies non seulement avec une soumission touchante, mais avec une vraie joie. Elles lui sont apparues, non point comme des ennemies, mais comme des amies; et il les a nommées ses sœurs, de même que les bêtes des champs et les oiseaux [2]. Elles lui étaient envoyées de Dieu, et c'est en messagères de Dieu qu'il les a accueillies. Les vieux biographes nous parlent, notamment, d'un très pénible mal d'yeux, qui exigeait sans cesse des traitements médicaux. C'est ainsi qu'une fois le saint eut à être brûlé, d'un fer rouge, depuis les oreilles jusqu'aux yeux : ce qui a donné lieu au charmant récit suivant lequel le feu lui-même se serait montré plein d'amitié pour l'ami de toutes les créatures, et lui aurait épargné la souffrance. « Mon frère le feu, aurait dit François, entre toutes les choses belles, le Seigneur t'a créé actif, utile, et beau. Sois-moi favorable à cette heure, sois-moi amical, car je t'ai toujours aimé dans le Seigneur, et je prie le grand maître qui t'a créé de mesurer ta chaleur et de la tempérer, de façon que j'aie la force de la supporter! » Après quoi il assure, en souriant, qu'il n'a rien senti; et le médecin, stupéfait, s'écrie : « Je crois presque que cet homme-ci est revenu à l'innocence première : car, sur sa volonté, les choses les plus féroces s'adoucissent [3]! » Par quoi ce médecin traduisait justement la profondeur miraculeuse de la sainteté.

Ses souffrances personnelles avaient encore contribué à raviver, pour François, l'émotion des souffrances du Christ. Dès cette terre, ses disciples étonnés croyaient le voir en

1. Tr. Comp., I, p. 728.
2. Celano, 2e *Lég.*, III, 38, p. 300.
3. Celano, 2e *Lég.*, III, 102, p. 238. — Bonav., V, p. 755.

relation intime et directe avec Jésus. Et lui-même, à en juger par les récits de ses biographes, ne cessait point de rechercher des occasions de se représenter vivement l'existence terrestre de son Sauveur. C'est ainsi que, trois ans avant sa mort, il avait célébré la fête de Noël, à Greccio, d'une façon singulière. Dans une église isolée, au milieu d'un bois, en compagnie d'un fidèle disciple nommé Jean, il avait préparé une crèche, où il avait fait venir un âne et un bœuf; et puis, en présence d'une grande foule, il avait commémoré la nuit sainte et l'Enfant de Bethléem. Et bien des gens l'avaient vu, à genoux devant la crêche, tenir lui-même dans ses bras ce divin Enfant.

Cette scène nous apparaît comme une préparation du grand événement qui, d'après les croyances du temps, comme aussi d'après la doctrine catholique d'aujourd'hui, a été la plus haute consécration de sa vie de saint : la réception des stigmates. Et d'ailleurs, si même l'on élimine le côté miraculeux de cet événement, il n'en constitue pas moins le plus haut sommet du développement spirituel de François. Aussi, aucun biographe moderne ne peut-il manquer d'en rendre compte, en s'appuyant sur le récit des anciennes légendes.

De même qu'un jour, dans sa jeunesse, François avait reçu d'un verset de la Bible la règle de toute sa vie, de même à présent, ayant le pressentiment que la fin de son existence était proche, il avait, de nouveau, voulu chercher un oracle dans l'Évangile. De nouveau il avait demandé au Livre Saint de lui apprendre par quelle voie il pourrait atteindre son salut éternel. Trois fois il avait ouvert le Livre au hasard; et trois fois le Livre s'était ouvert sur le récit de la Passion de Jésus. Et François s'en était réjoui profondément, ayant compris que c'était par la souffrance qu'il aurait à se conquérir la béatitude [1].

Deux ans avant sa mort, il se retira dans la solitude sur le mont Alverne, qui, non loin de Bibbiena, élève au-dessus des

1. Ce fait nous est raconté dans Celano, *Ire Lég.*, sans être directement rattaché à la stigmatisation. C'est Bonaventure qui, s'appuyant sur le récit de Celano, a relié les deux faits l'un à l'autre.

collines environnantes son sommet boisé, dominant un lointain horizon de vallées fertiles. Comme tous les lieux aimés de François, l'Alverne se distingue par sa beauté déserte et grandiose. La plus haute pointe de la montagne se dresse à pic, parmi d'autres plus basses, et une masse rocheuse toute ravinée. On pourrait se croire transporté dans le nord de l'Allemagne, si le regard, de tous côtés, n'apercevait les cimes chauves des Apennins, et si, çà et là, dans la vallée, on ne découvrait la masse tassée et grise de villes italiennes. Ce sommet de l'Alverne est bien un lieu que l'on dirait créé pour l'exaltation et la libération intérieures, isolé entre la civilisation qui s'étend à ses pieds et le bleu profond du ciel, qui transparaît à travers les branches tordues des grands arbres séculaires. Et les oiseaux chantent, là-haut, comme si c'était leur demeure favorite, comme si toute la population ailée du pays s'y donnait rendez-vous.

C'est là que François, plongé dans l'extase, vit se dresser au-dessus de lui, dans les airs, une figure humaine ayant la forme d'un Séraphin, et attaché sur une croix, avec les bras étendus et les pieds cloués ensemble. Deux ailes s'élevaient au-dessus de sa tête, deux autres sortaient de ses épaules, et deux autres encore le recouvraient tout entier. Alors François, rempli tout ensemble d'épouvante et de joie, se mit à songer à ce que signifiait cette apparition; et voici que, sur ses mains et ses pieds, commencèrent à se montrer des traces de clous, et qu'une plaie s'ouvrit dans son côté; et ces signes étaient ceux de véritables clous, finissant en pointe à la sortie des chairs[1].

Ce fait, que les Trois Compagnons nous racontent encore assez simplement, a été, ensuite, de plus en plus orné par Bonaventure et par les légendes postérieures. Bonaventure, tout en reproduisant le récit de Celano et des Trois Compagnons, y ajoute que l'apparition s'est produite le jour de la fête de Saint-Michel, que François se trouvait alors seul,

1. Celano, *1re Lég.*, pp. 708 et suiv. — Tr. Comp., V, p. 741.

sur la montagne, avec un compagnon, et que c'est sur le conseil d'Illuminé qu'il s'est décidé à raconter la chose à ses autres compagnons, par où s'explique la connaissance universelle du prodige : car le fait est que les premiers biographes ne nous donnent aucun éclaircissement sur la manière dont ils ont pu connaître un fait d'ordre aussi intime. Les *Fioretti*, déjà, nous apportent une description beaucoup plus circonstanciée. Leur auteur paraît avoir connu la vision d'un certain frère Philippe, ministre franciscain de Toscane, telle qu'elle est racontée dans un manuscrit de 1282, à Assise[1]. De leur récit, la part historique et admissible se réduit à ceci :

Orlando, comte de Chiusi, ayant fait don à François, pour son séjour, du mont Alverne, le saint s'y est rendu en compagnie de trois de ses disciples, Masséo, Léon et Ange. En chemin, il a désaltéré la soif d'un paysan, qui lui servait de guide, en faisant jaillir d'un rocher une source, comme autrefois Moïse. Puis, après maintes visions et épreuves diverses, a eu lieu la stigmatisation, pendant laquelle toute la montagne a paru être en flammes, à tel point que les bourgeois et pauvres gens qui se reposaient dans la vallée se sont éveillés de leur sommeil, et ont voulu reprendre leur route, persuadés que c'était le soleil qui, déjà, s'était levé. En outre, les *Fioretti* nous révèlent ce qu'a été le secret communiqué à François par le Séraphin, et auquel Bonaventure se contentait de faire une allusion discrète : ce secret aurait été la promesse accordée à François que, tous les ans, le jour anniversaire de sa mort, les âmes des frères défunts seraient délivrées du Purgatoire.

Nous n'avons pas besoin de suivre plus loin la légende; et il serait bien inutile, aussi, d'en réfuter le récit poétique au nom d'une sèche et positive critique historique. Hase, déjà, l'a fait, de la façon la plus minutieuse; et nous ne rappellerons pas son argumentation[2]. Au reste, celui qui a besoin de

1. Publié par Suysken dans les *Analecta*, XI, p. 860. — Le récit des *Fioretti* s'accorde également, sur maints points, avec l'*Addio di S. Francesco* dont je parlerai tout à l'heure.

2. Il faut cependant que nous en indiquions ici les points essentiels (Hase, *op. cit.*, p. 143). Aucun témoin, sauf Élie, ne nous affirme expressément qu'il a vu les

Pl. 8.



GIOTTO. — FRANÇOIS REND SES VÊTEMENTS A SON PÈRE
(Assise, Saint-François.)

la croyance au miracle, celui-là ne se laissera point convaincre par des arguments purements rationnels; et puis, en fin de compte, de quelque façon que l'on interprète la légende, la conclusion qui en ressort reste toujours la même : à savoir, que les jours passés par François sur le mont Alverne ont été le point culminant de la vie intellectuelle et morale du saint. Parmi l'extase de la prière, parmi l'exaltation fiévreuse de la foi, il n'est point douteux que François ait fini par avoir l'impression de voir pleinement réalisée sa communion avec le Christ dans la vie et dans la souffrance. L'élan séraphique de son âme l'a élevé jusqu'à une contemplation divine que nous pouvons deviner vaguement, mais non pas nous représenter exactement.

Redescendu sur la terre, il s'en est retourné vers les hommes, et vers de nouvelles souffrances, après avoir dit adieu, d'une façon bien saisissante, à ceux de ses compagnons qu'il laissait sur l'Alverne. Un écrit, récemment retrouvé, de Masseo semble bien nous conserver un souvenir des paroles d'adieu de François, paroles qui s'accordent le mieux du monde avec ce que nous apprennent du saint les premières légendes. François, d'abord, recommande aux siens d'habiter et de vénérer la montagne ainsi consacrée; puis il monte sur

stigmates. En outre, les papes Grégoire IX et Alexandre IV, dans leurs brefs au sujet de l'opposition qui s'est élevée, en Moravie et en Castille, contre la croyance aux stigmates, ne disent pas formellement qu'ils ont vu ceux-ci, malgré l'argument qu'ils auraient pu tirer de cette déclaration à l'appui de leur thèse. D'autre part, Élie, de même que Mathieu Paris, ne semble rien savoir de l'apparition du Séraphin; et tous deux nous disent que les marques des plaies ne se sont montrées que fort peu de jours avant la mort du saint. A quoi Mathieu Paris ajoute même qu'elles se sont effacées de nouveau après sa mort. Que François se soit blessé lui-même, par supercherie, cela est naturellement inadmissible; mais, au contraire, il est fort croyable qu'Élie ait eu recours à cette supercherie. Par là s'expliqueraient sa hâte singulière à ordonner l'enterrement, et la façon donc il a dérobé à la foule la vue du corps, au moment de la translation. En fin de compte, tout reposerait sur le témoignage d'Élie, et tout s'expliquerait par les intrigues de ce personnage. — Encore une fois, je ne m'attarderai pas à discuter cette théorie; et je ne bornerai à noter que Bonaventure, dans son *Itinerarium mentis in Deum*, déclare qu'il a appris le fait de l'apparition de la bouche de ce même compagnon de François qui se trouvait alors avec le saint sur l'Alverne. Or, l'*Addio* nomme le frère Illuminé comme ayant été le compagnon de François, et nous savons que c'est précisément à Illuminé que Bonaventure a été redevable de la plus grande partie des éléments nouveaux qu'il a recueillis dans sa *Vie de saint François*.

un âne que vient de lui envoyer le comte de Chiusi, car ses forces physiques défaillantes ne lui permettent plus de marcher; et puis, en pleurant, il quitte ses amis et le lieu calme et saint où Dieu lui a accordé sa grande grâce.

« Demeurez en paix, mes enfants bien-aimés, que Dieu vous bénisse, mes enfants bien-aimés, que Dieu vous garde. Mon corps se sépare de vous, mais je vous laisse mon cœur! Je m'en vais d'ici avec mon petit frère, cet agneau de Dieu, et je me rends à Sainte-Marie des Anges; et, ici, jamais plus je n'y reviendrai. Adieu, que Dieu vous garde tous, que Dieu vous garde! Que Dieu te garde, montagne, que Dieu te garde, mont Alverne, que Dieu te garde, montagne des Anges, que Dieu te garde, mont chéri, que Dieu te garde! Et toi, mon bien-aimé frère le faucon, je te remercie de l'amour que tu m'as montré; que Dieu te garde! Que Dieu te garde, rocher abrupt : jamais plus je ne reviendrai ici pour te voir! Que Dieu te garde, rocher, que Dieu te garde, que Dieu te garde, cher rocher : car dans tes profondeurs tu m'as accueilli, tandis que le démon restait au dehors; et maintenant jamais plus nous ne nous reverrons! Et que Dieu te garde, Sainte-Marie des Anges, mère du Verbe Éternel : sois bonne pour mes fils, que je te recommande! »

Ayant dit cela, il partit, et suivit la route vers le mont Acuto, à travers les monts Arcoppe et Foresto. Au sommet du mont Acuto, il s'arrêta, descendit de son âne, s'agenouilla, le visage vers l'Alverne, pria ardemment, et jeta ses dernières paroles d'adieu :

« Que Dieu te garde, montagne de Dieu, montagne sainte, *mons coagulatus, mons in quo beneplacitum est Deo habitare!* Que Dieu te garde, mont Alverne, que te bénissent Dieu le Père, et Dieu le Fils, et Dieu le Saint-Esprit : et demeure en paix, car jamais plus nous ne nous reverrons[1] ! »

1. Cet *Addio* a été publié par Amoni dans son édition de la 2e *Lég.* de Celano (p. 314). Amoni ne dit point d'où provient l'écrit, ni ce qui en confirme l'authenticité : mais l'écrit lui-même, en un certain degré, porte en soi la preuve de cette authenticité. Il commence ainsi : *Jesu, Maria, Speranza mia. Fr. Masseo peccatore.... pacce e salute a tutti fratelli.* Et voici les derniers mots : *Io, Fra Masseo.*

Après quoi, comme absent d'esprit, il descend dans la plaine, et ne s'aperçoit pas qu'il traverse Borgo San Sepolcro, dont les habitants sont accourus en foule pour le voir et toucher son vêtement [1]. Et de nouveau il revient vers les déshérités, vers les pauvres : de nouveau un besoin le saisit de témoigner aux hommes son amour passionné; mais, cette fois, son corps malade lui refuse son service, ses forces l'abandonnent. Avec une patience et une douceur merveilleuses il supporte la souffrance, et longtemps se refuse à se relâcher de la rigidité de sa manière de vivre. Enfin, tout hésitant, il se tourne vers l'un de ses compagnons et lui demande si vraiment il n'y aurait point de péché pour lui à prendre en considération les misères de son corps. A quoi le disciple répond justement : « Peux-tu, mon père, donner à ton corps le témoignage qu'il s'est toujours montré obéissant au service du Seigneur ? » Puis, François l'ayant affirmé, le frère reprend : « En ce cas, mon père, où est donc ta charité, ta pieuse reconnaissance ? N'est-il point juste que, ayant un ami tel que ton corps, qui si souvent s'est exposé à la mort pour toi, tu lui viennes en aide dans cette grande nécessité ? » Dès ce moment, François veut bien se soumettre aux prescriptions des médecins et aux soins de ses amis : « Réjouis-toi, frère mon corps, et sois bon pour moi, car, vois, je me rends complaisamment à tes souhaits, je viens à ton aide dans tes misères [2] ! »

Mais toute l'assistance des médecins était désormais impuissante. En vain François, à Rieti, subit-il de douloureuses opérations, en vain, alla-t-il à Sienne chercher la guérison. Son corps maigrissait, l'estomac était affaibli, le foie

ho scritto tutto; Dio ci benedica! Ce Masseo doit être le même sur le témoignage duquel repose indirectement l'Indulgence de la Portioncule, et qui est mort aux environs de 1280 (Conf. Suysken, *Comment.*, p. 881). L'*Addio* avait, évidemment pour objet de recommander le couvent de l'Alverne, suivant le vœu de François Mais cela n'empêche point que les paroles de l'adieu, telles que Masseo les y a notées de mémoire, nous fournissent une image certainement fidèle de la façon de parler particulière de François, et concordent entièrement, à ce point de vue, avec d'autres paroles rapportées dans les *Fioretti*.

1. Celano, 2e *Lég.*, II, 41, p. 148.

2. Celano, 2e *Lég.*, III, 137, p. 296.

gâté, et souvent le malade avait des crachements de sang. Quatre frères veillaient sur lui avec sollicitude, mais tous sentaient que la fin était proche. Enfin Élie crut devoir le ramener à Assise. C'était au printemps de 1226. François séjourna quelque temps aux environs de Cortone ; puis, comme ses pieds et ses jambes commençaient à enfler, et que son estomac ne pouvait presque plus recevoir aucun aliment, il pria ses amis de le transporter tout de suite à Assise. Comme en triomphe, le peuple fit cortège au cher malade, qui rentrait dans sa ville. Mais les tortures qu'il éprouvait à ce moment ont dû être effroyables : car lui-même, ce vaillant soldat de Dieu, avoua à l'un de ses frères que le plus cruel martyre lui serait plus léger que d'avoir encore à endurer trois jours de pareilles souffrances. Et cependant, son dernier mot était toujours : « Que la volonté de Dieu s'accomplisse ! »

Lorsqu'il sentit approcher l'instant de la mort, il se fit déposer, nu, sur le sol, afin de sortir de la vie pauvre et nu. Mais comme le frère gardien, au nom de l'obéissance religieuse, lui ordonnait de se laisser vêtir d'une robe de moine, appartenant à un autre, il obéit ; après quoi il s'épancha en paroles joyeuses, reconnaissant qu'il était resté jusqu'au bout fidèle à sa maîtresse la Pauvreté[1]. Puis, déjà privé de la vue et tâtant avec les mains, il bénit la tête d'Élie et de tous les autres frères, qui, parmi les larmes et les sanglots, se tenaient autour de lui : « Adieu, vous tous, mes frères ! Vivez dans la crainte du Seigneur, et demeurez toujours dans le Christ, car une rude épreuve va vous arriver, et l'heure de la tentation approche ! Heureux ceux qui persisteront dans ce qu'ils ont commencé : car des divisions et des querelles vont séparer beaucoup d'entre vous. Et moi, je m'en vais avec confiance vers le Seigneur, mon Maître, que j'ai pieusement servi en esprit !

Du palais épiscopal, il se fit transporter à la Portioncule, et, là, il passa ses derniers jours à chanter les louanges de Dieu.

1. Cel., 2e *Lég.*, III, 139, p. 304. — Bonav., XIV, p. 780

Il exhortait toutes les créatures, et même la mort, à louer Dieu, les encourageait à l'amour divin. Puis il cita le texte du psaume 75 : « Ma voix crie vers Dieu, et Dieu m'entend. » Une fois encore il consola ses frères et leur fit l'éloge de la Pauvreté ; puis il demanda qu'on lui fît lecture de la Passion du Christ d'après l'évangile de saint Jean; et il demanda aussi qu'on répandît des cendres sur lui, car bientôt son corps allait se changer en poussière et en cendres. Ainsi vint l'heure suprême où « cette âme pure se détacha de la chair pour s'en aller vers l'abîme de la clarté céleste, tandis que son corps s'endormait dans le Seigneur[1] ».

François mourut le soir du 4 octobre 1226. Toute la nuit suivante se passa, pour les frères et pour le peuple d'Assise, à chanter des louanges au Seigneur. « Ce fut comme si les anges eux-mêmes veillaient auprès du mort. » Le lendemain, de bonne heure, le corps fut porté au couvent de Claire, qui put ainsi, avec ses sœurs, donner un dernier adieu au père bien-aimé ; puis on conduisit la dépouille mortelle à Assise, dans l'église Saint-Georges. Les miracles qui se produisirent sur son tombeau, et le désir général des fidèles, décidèrent le pape Grégoire IX, deux ans après, à proclamer saint le héros du peuple. Le 16 juillet 1228, le pape lui-même, avec un nombreux cortège, vint à Assise pour célébrer la canonisation[2]. La même année, on posa la première pierre de l'église consacrée au saint; et la construction de celle-ci marcha si rapidement que, dès 1230, le corps de François put y être transporté solennellement. Il y eut alors du désordre, tout le monde voulant revoir, une fois encore, le mort bien-aimé. Pour mettre fin au tumulte, Élie et ses frères firent installer le cercueil dans l'église, et firent fermer les portes de celle-ci[3]. Depuis lors, et jusqu'au commencement du XIXe siècle, personne ne sut où avait été enterré le corps de

1. J'ai suivi, pour tout ce récit, la *1re Lég.*, de Celano, en empruntant quelques détails à la 2e *Lég.*, III, 139. pp. 302 et suiv.

2. Pour les détails de ces événements, voir Celano, *1re Lég.*, les Tr. Comp., et Bonav., chap. XV.

3. Conf. la lettre de Grégoire au 16 juin 1230, dans Wadding, II, p. 234.

François : mais la légende affirmait que le saint se tenait debout, dans le rocher, au-dessous de l'église inférieure, debout et comme vivant, les mains levées au ciel. Et vraiment, lorsque l'on fouilla le sol de l'église, en 1818, on trouva les ossements de François placés à nu dans un creux du rocher, ainsi que lui-même l'avait voulu, si nous en croyons les vers magnifiques de Dante :

> Nel crudo sasso intra Tevere ed Arno
> Da Cristo prese l'ultimo sigillo,
> Che le sue membra du anni portarno
> Quando a Colui ch'a tanto ben sortillo,
> Piacque di trarlo susso alla mercede,
> Ch'e'merito nel succo farsi pusillo,
> Ai frati suoi, si com'a giuste crede,
> Raccomando la sua donna più cara
> E comando che l'amassero a fede [1].

V. — LE CARACTÈRE DE FRANÇOIS

Se conformant à la conception poétique ancienne du lever du soleil, Dante a comparé François au soleil sortant des flots du Gange. Un poète moderne sera tenté d'employer la même image, mais dans un sens tout autre : car, instruits comme nous le sommes aujourd'hui de la civilisation et de la religion antiques de l'Inde, une comparaison s'impose à nous, irrésistiblement, entre le créateur de l'ordre des Frères Mineurs et le fondateur de la religion boudhiste. Boudha et François d'Assise ! Tous deux se sont élevés contre un culte figé dans les formules et l'esprit de caste ; tous deux ont été tirés par des pressentiments de mort de la sensualité d'une vie de plaisir : tous deux ont vu dans la pauvreté complète le meilleur moyen de délivrance des misères terrestres. Tous deux

1. Dans l'âpre roc, entre Tibre et Arno, du Christ il prit le sceau suprême, que ses membres deux ans portèrent. Lorsqu'à celui qui l'élut a tel bien, il plut de le revoir en haut vers la récompense, qu'il mérita pour s'être fait infime, à ses frères comme à ses justes héritiers, il recommanda sa Dame la plus chère, et leur enjoignit de la chérir d'un cœur fidèle (*Paradis*, XI, 109-117.)

ont atteint à une profondeur de contemplation spirituelle qui les a conduits jusqu'à une maîtrise absolue du corps, ou même jusqu'à la négation et à l'anéantissement de celui-ci. Et tous deux, enfin, ont vu se former autour d'eux une communauté de moines mendiants et errants, qui ont transporté leur doctrine de pays en pays, et qui bientôt ont paru sur le point d'en remplir le monde.

Et cependant, quelle énorme différence entre ces deux hommes! L'un, d'après tout ce que l'on peut supposer de lui, a été un penseur, qui a cherché et trouvé dans son être intime les lois éternelles d'un univers parfait, se suffisant à soi-même et se constituant par soi seul; l'autre a été un poète, qui, dans sa ferveur à s'oublier et à sortir de soi, s'est joyeusement donné tout entier à l'idéal de l'Homme-Dieu, créateur et soutien du monde. Pour l'un comme pour l'autre, la réalité sensible a cessé d'exister : mais l'un s'est retiré d'elle pour se recueillir sur soi-même, l'autre a renoncé à soi-même, en même temps qu'à elle, et s'est élancé au-dessus de la terre. De Boudha, assis sous l'arbre de la connaissance, rien ne subsiste que la pensée; de François, agenouillé sur le mont Alverne, rien ne subsiste que le sentiment. Et de cette différence a résulté que les conquêtes intellectuelles de Boudha ne sont échues en possession qu'à un petit nombre de privilégiés, mais que leurs effets ont duré à travers des milliers de siècles, tandis que les vues de François sont devenues aussitôt le domaine commun du peuple, mais que quelques siècles ont suffi pour les détruire, et leur substituer d'autres vues plus avancées. Et pour ce qui est de l'originalité et de l'importance de la pensée, ai-je besoin de dire que François ne saurait supporter la comparaison avec l'initiateur du boudhisme?

François a été, avant tout, l'homme du cœur et du sentiment. Ses sentiments n'ont pu être aussi spontanés, aussi forts et aussi efficaces que parce qu'ils ne se trouvaient empêchés, dès l'origine, par aucun des doutes qui naissent de la critique intellectuelle. Sa religion n'était que sentiment; la prédication, par laquelle il la révélait au monde, n'agissait que

par le sentiment; ses relations avec les hommes et la nature dérivaient toujours du sentiment. Toute sa vie n'a été qu'une exaltation poétique du sentiment : et c'est en cela que consiste l'explication de sa profonde et puissante influence. Au milieu d'un conflit d'intérêts dogmatiques et positifs, sa voix a fait entendre l'appel de paix de la pure humanité; et d'innombrables hommes, émerveillés de cette voix, ont laissé tomber leurs armes, et ont fléchi les genoux devant l'autel nouveau, dressé hardiment par François jusque sur le champ de bataille.

Pour conduire ce sentiment sur la bonne voie, et vers un but digne de lui, il a fallu à François une éducation pleine de noblesse et de sollicitude : nous devinons là une main de femme, sachant allier la tendresse avec l'intelligence. Puis est venue la lutte des tendances idéales de l'esprit avec la sensualité sans frein d'une nature imprégnée de vie jusqu'à l'exaltation : une lutte décisive, et qui s'est terminée par la défaite absolue de la sensualité, grâce à l'affaiblissement du corps par la maladie. Et si profonde a été cette défaite que le vainqueur, désormais, a imposé au vaincu sa domination complète et sans conditions. Mais le vaincu a trouvé, d'autre part, le moyen de se venger secrètement. La sensualité native de François s'est transportée dans sa vie intellectuelle, et a mis son empreinte sur sa conception religieuse. La vivacité de la perception, l'impressionnabilité aux influences extérieures, la force extrême de l'imagination, ont fait de la religion de François quelque chose de profondément sensuel, tout en étant élevé au-dessus des sens. Dans son désir de s'élancer au ciel, le jeune illuminé a fait descendre le ciel jusqu'à lui. Son Dieu, son Christ, sa Vierge, ont été pour lui des êtres de chair et de sang; dès ce monde, il a cru les toucher et les embrasser affectueusement. Toujours ils lui sont restés proches; dans chaque fleur, dans chaque bête, dans chaque homme, il a senti leur présence. On pourrait supposer qu'il a été lui-même témoin de la vie terrestre du Christ, de ses enseignements et de ses souffrances, tant lui sont toujours apparues vivantes et réelles les représentations de sa fantaisie. C'est dans la fièvre de cette sensualité pieuse que nous



GIOTTO. — LA VISION D'INNOCENT III
Assise, Saint-François.

le voyons, à Noël, organiser une crèche et y amener un âne et un bœuf. Quand il prononce le nom de l'Enfant de Bethléem, les syllabes de ce nom lui sont douces, sur la langue, comme un fruit délicieux. En un mot, sa foi même s'est changée, pour lui, en jouissances sensuelles.

Que, après cela, les manifestations de cette foi aient souvent, chez lui, dépassé les bornes du goût esthétique, c'est ce que nous sommes bien forcés de reconnaître. Mais cet excès se trouve, pour nous, amplement racheté par la conviction inébranlable que nous devinons en lui de l'excellence de la vie intérieure qu'il s'est constituée. Jamais personne n'a pu ni ne pourra lui reprocher d'avoir simplement joué avec celle-ci, d'avoir eu rien d'un acteur ou d'un dilettante. Au contraire, il a été si absolument sincère, dans toutes ses certitudes religieuses, que c'est sans la moindre hésitation qu'il aurait consenti à se sacrifier pour elles. Et toute sa vie, et même au sortir de l'épreuve d'amères déceptions, il est resté un enfant ; mais en même temps c'est en homme fait que, dans son enthousiasme brûlant et actif pour sa foi d'enfant, il a travaillé à servir son amour de Dieu et des hommes.

De tout temps, des hommes se sont trouvés dont l'âme généreuse et grande a cherché sa satisfaction dans la proclamation publique des sentiments religieux qui s'étaient révélés à elle. Et, ainsi, ce fut toujours pour François une nécessité absolue de prêcher la doctrine morale dont il était pénétré. La forme nouvelle de la morale chrétienne qui avait été, avant lui, mise au jour par les Vaudois, il l'a remplie du riche contenu de son cœur ; et cet amour de Dieu et des hommes, qui ne pouvait être donné dans toute sa pureté qu'à un successeur des apôtres. affranchi de tout souci terrestre, est devenu l'unique objet de sa vie.

Comment cet amour s'est exprimé dans un abandon illimité de soi au profit du prochain, dans la préoccupation du bien-être intellectuel et matériel de celui-ci, dans une chaude pitié, dans une humilité pleine d'abnégation, c'est ce que nous apprennent toutes les pages des diverses biographies de François d'Assise.

Parfois même sa morale n'a pas craint de se mettre en contradiction avec les coutumes et les prescriptions de l'Église de son temps. Ainsi, comme une pauvre femme lui demandait secours, et qu'il n'avait absolument rien d'autre qu'il pût lui donner, il lui a donné l'Évangile dont il se servait pour ses méditations, afin que la vente de ce livre lui procurât quelque argent[1]. Souvent il s'est dépouillé de son misérable vêtement pour en revêtir de plus pauvres que lui et cela même, à des moments où son corps endolori avait le plus besoin d'être réchauffé[2]. Non seulement il a témoigné son amour pour les indigents en les consolant par de tendres paroles, mais il s'est employé activement à les soigner comme à les secourir. Lorsqu'un de ses frères avait commis une faute, il le réprimandait avec une douceur indulgente, ne se montrant sévère que pour les manifestations de la haine et de la discorde. Que si les peines infligées à ses frères leur paraissaient trop dures, son cœur en prenait pitié, et on le voyait s'ingénier à leur faciliter l'épreuve en la subissant lui-même avec eux. Un jour, comme l'un de ses frères, à demi-mort de faim, se faisait scrupule de manger, François, pour le délivrer de ce scrupule, lui a ordonné de couvrir la table et s'est mis lui-même à manger, en ajoutant ces paroles, très humaines et très belles : « Que ce soit l'amour, et non le repas, qui te serve d'exemple dans ce que je fais, car le repas ne relève que du corps, tandis que l'amour relève de l'esprit[3]. » La sollicitude qu'il a toujours montrée pour les autres, la rigueur qu'il a toujours montrée contre soi-même, tout cela nous atteste un vrai et sublime sentiment chrétien, qui, ne s'en tenant pas à la lettre morte, atteint jusqu'à l'esprit dont vient toute vie.

Plus d'une fois sa vivacité naturelle l'a entraîné à des actes qui peuvent d'abord sembler singuliers, mais qui, on ne doit pas l'oublier, ont été les résultats nécessaires de l'élan passioné de son imagination. C'est ainsi qu'un jour, comme il s'était laissé aller à jouir, pour son pauvre corps malade, du bienfait

1. Celano, 2e *Lég.*, III, XXXV, p. 138.
2. Celano, 2e *Lég.*, III, chap. XXVIII-XXXVII.
3. Celano, 2e *Lég.*, I, 15, p. 38. — Bonav., V, p. 755.

d'une nourriture réconfortante, il s'est fait ensuite conduire, nu, au bout d'une corde, à travers les rues, et exposer dans cet état sur le pilori, afin que le peuple, par sa risée et son dédain le punît de sa complaisance pour les besoins de son corps[1]. De même, par humilité, il s'est mis sous les ordres d'un frère gardien, et a commandé que, ses disciples étant les frères « mineurs », on le regardât lui-même comme le moindre d'entre eux[2]. Il a refusé à ses fils la permission d'accepter des dignités ecclésiastiques, de même que, personnellement, il ne s'était point jugé digne de recevoir des ordres plus élevés que le diaconat. Mais il disait toujours que, pour mener une vie pouvant plaire à Dieu, il suffisait de la remplir de trois choses : de pensées pieuses, de paroles pieuses, et d'actif travail. Aussi, toutes les heures qui n'étaient point consacrées à la prière ou à la prédication, les employait-t-il à un travail manuel, dont les profits étaient destinés aux pauvres. « Lorsque nous travaillons, disait-il, nous ne sommes pas à charge aux autres, et nous retenons notre cœur et notre langue de vagabonder à tort et à travers[3] ». Pas un seul instant, depuis le début de sa vie religieuse, il n'est resté oisif; et c'est ainsi qu'il n'a jamais perdu la charmante gaieté qui, déjà dans sa jeunesse, le faisait aimer de tout le monde. Au reste, il proclamait qu'une pure gaieté était une arme de défense très précieuse contre les assauts du démon[4].

Et de même qu'il se montrait humble, petit, et pauvre, vis-à-vis des hommes, de même il se montrait vis-à-vis de Dieu. Chaque jour, de toute son âme et de toutes ses forces, il s'offrait en chaudes et intimes prières à son Créateur. Son âme avait soif de Jésus, et sa parole était trop pauvre pour exprimer l'amour qu'il lui portait. De préférence, il cherchait la retraite d'églises

1. Celano, *1re Lég.*, VII, p. 698. — Bonav., VI, p. 757.
2. Celano, *2e Lég.*, III, 79, p. 204.
3. Celano, *2e Lég.*, pp. 228 et suiv.
4. Celano, *2e Lég.*, pp. 186 et suiv. — Rien ne lui était plus déplaisant qu'une mine triste; et c'est à sa suite que les grands écrivains du temps, Dante, Bonaventure, et maints autres se sont toujours élevés contre cette conception pessimiste de la vie qu'ils nommaient la *tristitia*.

désertes, ou encore de forêts, pour donner libre cours à sa piété. Et lorsque le besoin de la prière s'emparait de lui en public, il tenait son manteau devant lui, ou bien se cachait le visage sous sa manche, et restait ainsi plongé dans un silence profond. Au contraire, lorsqu'il avait la certitude d'être sans témoins, il remplissait les bois de ses soupirs, versait d'abondantes larmes, et se frappait la poitrine. Alors il engageait de véritables dialogues avec l'Ami et le Fiancé de son cœur. « De quelle douceur il était rempli dans ces moments, c'est ce que personne ne peut imaginer. Il n'avait plus l'air d'un homme qui prie, mais il semblait être devenu la prière même ». Puis, quand il revenait auprès de ses compagnons, il avait bien soin que personne ne pût s'apercevoir de la grâce divine qui lui avait été accordée. Il disait : « Lorsqu'un serviteur de Dieu reçoit de son Maître une faveur, pendant qu'il est en prières, il doit, avant de finir son oraison, lever les yeux au ciel, joindre les mains, et parler ainsi à Dieu : Seigneur, tu as daigné m'envoyer du Ciel, à moi pécheur indigne, une consolation et une grâce imméritées, et je te les rends, pour que tu me les reprennes, car je suis un voleur de tes trésors ! » Aussi comprend-on que ceux qui rencontraient François en prière, comme cela est arrivé notamment à un certain évêque, se soient sentis empêchés par une force surnaturelle de déranger le saint dans cet élan de piété[1].

Et comment s'étonner que l'on ait cru qu'une telle prière ait eu, même, le pouvoir de changer le cours habituel des choses? Le temps du Christ semblait revenu sur la terre : les miracles succédaient aux miracles, dès qu'apparaissait le saint homme avec sa prière. C'est surtout l'accomplisseur de miracles que l'Église catholique a vénéré en lui ; et les vieilles légendes sont pleines de récits merveilleux, que chaque lecteur peut, d'après sa disposition d'esprit, tenir pour vrais ou pour apocryphes. Il n'y a pas jusqu'au don de prophétie que le ciel n'ait accordé au nouvel apôtre. On nous a transmis de lui

1. Sur le rôle de la prière, dans la vie de François, voyez surtout Celano, 2e *Lég.*, III, chap. XXXVIII-XLIII, et Bonav., ch. X.

maintes prédictions qui s'expliquent aisément par la fine sympathie avec laquelle, détaché de soi-même, il pénétrait dans les âmes d'autrui : c'est ainsi qu'un jour, par exemple, pendant qu'il chevauchait sur un âne, étant très fatigué, il a deviné la pensée de son disciple et compagnon Léonard, qui né d'une famille noble, s'indignait dans son cœur d'avoir à marcher à pied auprès de ce fils d'un bourgeois d'Assise. Mais il y a aussi d'autres de ces paroles qui, proférées dans l'extase, se sont trouvées être des oracles, à moins que l'on ne suppose qu'elles aient directement agi sur les événements qu'elles annonçaient.

L'amour de François pour Dieu se transportait également sur les créatures divines, sur la nature entière. Tout l'ensemble des bêtes, grandes et petites, les plantes, les étoiles, le soleil et la lune, François les regardait comme « ses frères et ses sœurs ». Sur tous il étendait une même tendresse. Il avait, innée en lui, une intime et profonde intelligence de la nature, qui se trouva encore approfondie par sa foi chrétienne. Au reste, tous les hommes de ce temps avaient été pris d'une sorte de disposition d'âme toute printanière ; et c'était comme si le monde avait recommencé à fleurir, et à résonner du chant des oiseaux. Ce printemps de l'âme, qui déjà se manifestait naïvement dans les chansons provençales, qui s'exprimait plus librement, au nord des Alpes, dans les poèmes de Walter von der Vogelweide, chez personne il ne s'était épanoui avec autant de plénitude et de puissance que chez François d'Assise, et cela sous toutes ses formes, comme plaisir sensuel au spectacle de la nature, comme observation tendre de la vie pittoresque des choses, comme réponse du cœur à toutes les voix de la création. « Les semailles et les vignes, les rochers et les bois, et tout l'ornement des champs, les eaux courantes et la verdure des jardins, la terre, le feu, l'air, et les vents, François exhortait tout cela affectueusement, à aimer Dieu et à le louer avec joie[1] ». « A ceux de ses frères qui étaient chargés de la

1. Celano, *1re Lég.*, x, pp. 705 et suiv.

provision de bois il défendait d'abattre jamais un arbre tout entier, voulant que demeure l'espoir, à cet arbre, de repousser encore; au frère jardinier il ordonnait de ne point bêcher le terrain qui entourait le jardin, afin que la verdure de l'herbe et la grâce des fleurs pussent révéler à tous la beauté du Père; et dans le jardin des frères il avait fait réserver un jardinet pour des plantes qui fleurissaient ou qui sentaient bon, afin que leur vue et leur parfum rappelassent aux âmes l'éternelle Beauté. Avec ses mains, il écartait les vers des sentiers, pour empêcher qu'ils fussent écrasés sous les pieds; et il faisait porter aux abeilles, en hiver, du miel et du vin doux, de façon qu'elles ne fussent pas exposées à mourir de faim ». Mais surtout il aimait les patientes brebis, dont la vue lui rappelait l'innocent Agneau de Dieu. C'est ainsi qu'un jour, en échange de son manteau, il a acheté deux moutons, que l'on conduisait à l'abattoir, afin de les sauver de la mort; et, une autre fois, ayant trouvé sur sa route un agneau égaré parmi des chèvres, il l'a pris et emmené avec lui[1]. Aussi bien, les bêtes le remerciaient-elles de son amour par la confiance et la soumission qu'elles lui témoignaient; dépouillant toute timidité, elles venaient librement lui tenir compagnie. En vérité, suivant la belle expression de Gœrres, « l'innocence du Paradis semblait revenue sur la terre ». Les rouges-gorges venaient picorer des miettes de pain sur la table de François[2]; un faisan, à qui il avait sauvé la vie, ne voulait plus se séparer de lui, et ne trouvait de plaisir qu'à recevoir ses caresses; un lièvre, qu'il avait délivré d'un piège, courut se réfugier sur sa poitrine[3]; les oiseaux qu'il rencontrait dans les champs, étendant le col, écoutaient sa prédication[4]. « Chante, ma sœur la cigale, et loue joyeusement Dieu ton créateur! » disait-il à la cigale; et celle-ci se posait sur sa main, et commençait sa fine chanson[5]. Sur le

1. Celano, *1re Lég.*, IX, p. 705.
2. Celano, *2e Lég.*, II, 16, p. 78.
3. Celano, *2e Lég.*, III, 106, p. 244.
4. Voyez, plus loin, le passage de Bonaventure illustré par une fresque de Giotto.
5. Celano, *2e Lég.*, III, 107, p. 244.

mont Alverne, les oiseaux accueillaient son approche de leurs plus gais refrains; et, la nuit, lorsque venait l'heure de la prière, toujours il était réveillé par son « frère le faucon », qui nichait auprès de sa cellule. Enfin, lorsqu'arriva sa dernière heure, on vit les hirondelles voler en cercle autour de sa cellule.

Dans toute la nature, cet homme merveilleux découvrait le reflet de la puissance et de la beauté de Dieu. « Dans le beau il reconnaissait le plus beau; tout ce qui était bon lui disait que Celui qui l'avait créé était la bonté parfaite; et, au moyen de l'empreinte qui est imprimée aux choses, partout il reconnaissait et suivait son bien-aimé : tout lui servait comme d'une échelle pour s'élever jusqu'au trône de Dieu [1]. » Cette dernière image de Celano va définir, pendant tout le XIII[e] siècle, la relation de l'homme envers les autres créatures; on la retrouvera employée par Thomas d'Aquin et par Bonaventure pour représenter le progrès intime de la connaissance de Dieu. Mais bien que cette connaissance reste toujours l'objet final, une conception des choses telle que celle-là n'en manifeste pas moins la profonde et inconsciente tendance de l'époque à observer et à étudier la nature. Le monde sensible commence à prendre une place indépendante, à côté de la raison humaine et de Dieu. Avant même qu'Aristote, avec l'étendue de sa science, vienne au secours de la scolastique, François a reconnu la fraternité qui relie l'homme aux êtres et aux forces de la nature; il a ouvert les yeux du peuple à la beauté et à la diversité de la création. Toujours, désormais, l'ordre franciscain va jouer un rôle prépondérant dans le développement de l'observation directe de la nature, et conserver, en face de la doctrine plus scolastique des dominicains, quelque chose de la fraîche et spontanée conception de son fondateur : jusqu'au jour où le génie de Roger Bacon rompra ouvertement avec l'autorité du vieil Aristote. Et c'est chose bien significative que, pour surprenante qu'ait paru aux contemporains cette

1. Celano, 2[e] *Lég.*, III, 101, p. 236.

action que semblait exercer François sur les créatures, personne ne se soit avisé de l'appeler un Mage, tandis qu'on donnait ce nom à maints autres hommes de son temps : le miracle même, chez lui, semblait naturel! On devinait, dans sa nature et ses sentiments, une spontanéité qui était en opposition directe avec l'élément mystérieux et compliqué de l'art des Mages; et c'est cette spontanéité de son génie qui, seule, nous explique l'énorme influence qu'il a exercée.

François d'Assise n'était pas un Mage : mais c'était un poète. Un seul de ses poèmes, malheureusement, s'est conservé jusqu'à nous, l'admirable *Cantique du Soleil*. Toutes les autres pièces qu'on lui a attribuées sont bien conformes à son esprit, mais ce n'est pas lui-même qui les a composées. Et cependant, si même les anciens biographes ne nous apprenaient point, en maints endroits, qu'il « avait l'habitude de chanter à Dieu des chants de louange », ce que nous savons de son âme suffirait à nous donner la certitude qu'une telle âme a dû s'épancher en des chants inspirés. Évidemment, il ne se sera guère soucié de la forme : en des paroles et sur une musique naïves, ingénument rythmées, il aura exprimé ses émotions, obéissant docilement à la dictée intérieure. Comme son frère l'oiseau, il aura été un « trouvère de Dieu », chantant par amour pour le créateur et pour la création, et non pas à la cour des princes, mais en plein air, en marchant sur les routes. Et peut-être, dans sa jeunesse, son chant se sera-t-il adressé à la beauté terrestre des femmes; mais ensuite il aura reconnu qu'une beauté aussi fragile ne pourrait lui suffire, et désormais sa poésie se sera adressée à une maîtresse plus parfaite : la Pauvreté. Et ce joyeux besoin de chanter, qui était en lui, est encore une des choses qui, chez lui, nous font penser à sa véritable patrie, à la Provence mère des poèmes et des chants : sans compter qu'il n'a pu manquer de connaître, même à Assise, des troubadours provençaux, fort en honneur alors dans toutes les cours d'Italie. D'ailleurs, Celano ne nous raconte-t-il pas, que François, lorsqu'il avait le cœur entièrement joyeux, chantait toujours en langue française?



GIOTTO. — INNOCENT III ACCORDE A FRANÇOIS
L'AUTORISATION DE PRÊCHER
(Assise. Saint-François.)

« Les plus douces mélodies de l'esprit qui brûlait en lui, il les exprimait en chansons françaises. Parfois, il s'accompagnait lui-même sur la viole; ou parfois, comme nous l'avons vu de nos yeux, il prenait à terre un morceau de bois, le posait sur son bras gauche, et tenait dans sa main droite un bâton où il avait attaché un fil; et il en frottait le bois comme si ç'eût été une viole, et, en langue française, tandis qu'il faisait ainsi le geste de s'accompagner, il chantait les louanges de Dieu. Et souvent il joignait à ces gestes des bras un mouvement des jambes, comme s'il dansait; mais souvent aussi la danse aboutissait à des larmes, et la joie se changeait en une plainte apitoyée sur les souffrances du Sauveur [1]. »

N'est-ce point là une belle et saisissante peinture? N'y reconnaît-on pas cette « folie divine » qui, plus tard, a rendu poète Jacopone de Todi, et a donné à l'Italie une foule de magnifiques chants religieux, pleins d'émotion et de beauté, avant même qu'ait retenti la voix bienheureuse de Dante? Avec François est née, en Italie, une poésie populaire pieuse qui, encore qu'elle se soit produite sous l'influence des troubadours, a aussitôt contrasté absolument avec leurs pointes et gentils artifices et qui, tout de suite, s'est gagné tous les cœurs, parce que, issue tout droit du cœur, elle ne faisait appel qu'à lui. Le premier monument qui nous reste de la langue populaire italienne est ce chant de louange de Dieu, connu sous le nom de *Cantique du Soleil*, que François, d'après la *Seconde Légende*, a composé peu de temps avant sa mort [2]. Voici ce chant :

« Très-haut, tout-puissant et bon Seigneur, à toi appartiennent les louanges, la gloire, l'honneur, et toute bénédiction : on ne les doit qu'à toi, et personne n'est digne de te nommer.

« Loué soit Dieu, mon Seigneur, avec toutes les créatures, et singulièrement Monseigneur Frère le Soleil, qui nous donne le jour et la lumière : il est beau et rayonnant d'une grande splendeur, et de toi, ô Seigneur, il nous offre l'image.

1. Celano, 2e *Lég.*, III, 77, p. 188.
2. Celano, 2e *Lég.*, III, 138, p. 303. — *Laudes de creaturis tunc quasdam composuit, et eas utcumque ad creatorem laudandum accendit.*

« Loué soit mon Seigneur pour Sœur la Lune et pour les étoiles, que tu as formées dans le ciel, claires et belles.

« Loué soit mon Seigneur pour Frère le Vent, pour l'air et le nuage, pour le ciel pur et pour tous les temps, qui donnent aux créatures la vie et le soutien.

« Loué soit mon Seigneur pour Sœur l'Eau, qui est très utile, humble, précieuse et chaste.

« Loué soit mon Seigneur pour Frère le Feu, par lequel tu illumines la nuit : il est beau et agréable, indomptable et fort.

« Loué soit mon Seigneur pour notre Mère la Terre, qui nous soutient et nous nourrit, et qui produit toute sorte de fruits, les fleurs colorées et les herbes,

« Loué soit mon Seigneur à cause de notre Sœur la Mort corporelle, à qui nul homme vivant ne peut échapper. Heureux ceux qui seront trouvés conformes à tes saintes volontés ; car la seconde mort ne leur pourra nuire.[1] »

Ce merveilleux poème est le chant du cygne de François d'Assise. Tout son cœur et toute sa pensée, sa nature tout entière, ont trouvé leur expression dans ces quelques vers. Et ceux-ci sont, en même temps, le cri d'éveil d'une période nouvelle, l'appel de tout un peuple à une œuvre commune. Aussitôt que l'on eût entendu ces vers, des milliers de mains se mirent en mouvement ; parmi des chansons joyeuses, le monde commença à travailler ; et bientôt, lorsque rayonna au ciel, après cette aube charmante, le plein soleil de midi, on vit se dresser, tout éclatante de beauté, une œuvre déjà pleinement, achevée : le nouvel art chrétien.

1. Jusqu'à une date toute récente, on ne connaissait de ce poème que deux versions un peu différentes de celle qu'on vient de lire. L'une nous était donnée dans le *Liber Conformitatum*, l'autre existait dans une traduction portugaise de Marco de Lisboa, et avait été recueillie par Wadding dans les *Opera Francisci*. Sur ces versions, voir : Ireneo Affo, *Diss. de Cantici volgari di San Francesco*, Guastalla, 189 ; et F. Paoli, *San Francesco d'Assisi* ; *poeta cantore*, Turin, 1843. Mais en 1854, Fanfani, dans sa traduction des *Poètes Franciscains* d'Ozanam, a publié une autre version, découverte dans un manuscrit italien d'Assise de 1255, et qui est certainement la plus ancienne de celles que nous possédions. Cette version a été reproduite par Demattio, en 1871, dans son livre *Le lettere in Italia prima di Dante*. Enfin Ed. Bœhmer, dans ses *Romanische Studien* (Strasbourg, 1871-1875, t. I, p. 118) nous a donné un texte que l'on peut tenir pour définitif, reconstitué à l'aide des versions susdites et de trois ordres encore, qui se trouvent dans des manuscrits un peu ultérieurs. Grion (*Propugn.*, I, 605,) a justement observé que le cantique du soleil dérivait du psaume 148. — Ajoutons que la plus complète et la plus magnifique glorification du poète, chez François d'Assise, est certainement l'écrit de Gœrres, *Der h. Franz ein Troubadur* (Strasbourg, 1828).

VI. — FRANÇOIS D'ASSISE ET L'ART.

En même temps qu'il créait une forme nouvelle de la vie religieuse, François d'Assise a exercé une très grande influence sur toute la civilisation de son temps, et, en particulier, sur la poésie et l'art. Il a été, lui-même, un poète et un artiste ; sa conception de la religion chrétienne a été essentiellement poétique et artistique. Il a donné aux hommes la pleine conscience du penchant, encore secret et confus, qui les portait à entrer en communion avec la nature. Le sentiment individuel, qui, jusqu'alors, avait été comme un enfant mineur, sous la tutelle de l'Église, François l'a émancipé et lui a donné pour toujours son indépendance légitime. Il a vraiment affranchi le peuple, aussi bien au point de vue social qu'au point de vue religieux, en prêchant à la fois l'égalité des hommes devant Dieu et la parenté directe et personnelle de chaque homme avec son Créateur. C'étaient là des doctrines qui, avant lui, n'avaient été proclamées que par des hérétiques : François les a fait admettre par l'Église elle-même. Désormais, les idées de liberté personnelle ont pu s'affirmer sans crainte de répression, et cela à l'intérieur des frontières de l'Église, ce qui leur a permis de se développer progressivement et normalement, au lieu de tomber dans les excès où les avait condamnées l'opposition des pouvoirs, lorsqu'elles avaient, d'abord, été énoncées par les sectes hérétiques de la France et du nord de l'Italie.

Grâce à l'œuvre franciscaine, le « tiers état » s'est assuré les conditions d'une existence régulière et forte. Dans toutes les villes, la religion franciscaine a été accueillie, et très justement, comme la religion propre de la bourgeoisie et du peuple. Simultanément, la main dans la main, les bourgeois et les moines mendiants sont arrivés au premier plan de la vie sociale. Et c'est de leur collaboration qu'est né un art nouveau. Ce que prêchait le moine, le laïc le réalisait. Les émotions

religieuses qui, pour le moine, se transformaient en art de la parole, se transformaient, pour le laïc, en art plastique. De proche en proche se développait une réciprocité intime entre la prédication et l'art. Et il faut joindre à cela que l'extension croissante des ordres mendiants exigeait, sans cesse plus instamment, la construction de grandes églises et de grands couvents, dont les frais étaient payés par la bourgeoisie, tous les jours plus riche. La pratique des arts s'échappait de la main des moines, désormais tout occupés à la prédication, et passait aux laïcs, dont elle devenait l'une des industries les plus actives et les plus florissantes. Ainsi, de ces relations des moines avec les bourgeois, naissait l'artiste moderne.

Mais ces transformations sociales ne constituent que l'un des modes de l'influence créatrice de François, qui s'est manifestée aussi d'une façon plus purement spirituelle. Avec lui et par lui, les conceptions religieuses de la chrétienté se sont modifiées. Il a réconcilié la religion avec la nature, et rendu à ces deux éléments une unité d'ensemble. L'amour, grâce à lui, a comblé l'abîme qui semblait à jamais creusé entre Dieu et le monde. Combien profond était encore, au XIIe siècle, le contraste entre les chants religieux et les chants profanes! La muse terrestre était chargée de la malédiction qui s'attachait au péché, et faisait l'effet d'un sacrilège à ceux qui cultivaient la muse sacrée. Mais alors vint le poète qui, dans l'amour terrestre, découvrit un reflet de l'amour divin, et dans toutes les choses passagères une image des choses éternelles; le poète qui, se sentant uni à tout ce qui vivait, reconnut dans la création l'expression harmonieuse et la fidèle image de Dieu. Et la joyeuse lumière de la civilisation antique revint briller sur le monde, mais jaillissant maintenant d'une source plus chaude : la morale chrétienne de l'amour, la charité divine embrassant l'univers. L'unité de Dieu et du monde resta toujours la pensée fondamentale de la prédication de François; et c'est elle qui, ensuite, répandue partout, par les disciples du saint, et partout joyeusement accueillie, fut vraiment

le point de départ de la conception moderne du monde, mais surtout le point de départ de notre vie artistique moderne.

Le même miracle s'est produit alors qui, jadis, avait mis au jour le glorieux art grec ; les dieux sont devenus hommes, et les hommes dieux. Jusqu'au temps de François, la personne humaine du Christ avait été cachée sous sa personne divine; désormais c'était l'homme qui, dans Jésus, apparaissait surtout. Et c'est seulement depuis lors que l'art chrétien a pu s'émanciper, car il lui a suffi, depuis lors, de se former un idéal d'après la nature humaine pour pouvoir représenter la beauté divine. En faisant de la nature, jusqu'alors dédaignée, l'intermédiaire légitime entre Dieu et l'homme, François a désigné à l'artiste chrétien le seul vrai maître qui pût le diriger. Et il a aussi, en même temps, par la force tendre et pieuse de son imagination de poète, renouvelé l'ancienne matière de la légende chrétienne, de façon à la mettre plus directement à la portée de l'art. C'est sa façon naïve, et purement humaine, de se représenter l'histoire évangélique, qui a permis à sa prédication et à celle de ses disciples d'exercer une action aussi prodigieuse. Le cœur du peuple s'est ému d'amour et de pitié, lorsque l'orateur inspiré a fait revivre sous ses yeux, dans leur simplicité et leur vérité, les touchantes images de la carrière terrestre du Sauveur. Les images, voilà bien de quoi avait besoin ce peuple illettré à qui s'adressait la prédication franciscaine; et les images ainsi évoquées devant lui s'imprégnaient profondément dans son souvenir, et Jésus devenait réellement le frère corporel, l'ami et le compagnon de l'humble chrétien. De telle sorte que l'artiste, lui aussi, l'ayant vivant dans son cœur, était amené à le représenter dans la simplicité sublime de sa nature d'homme. Ainsi Giotto a pu peindre ses fresques de l'Arena de Padoue, toutes fraîches et vivantes, d'une réalité merveilleuse : ainsi est né, en un mot, l'art de la Renaissance.

Car la Renaissance, ou, pour mieux dire, le nouvel art chrétien, a commencé dès le XIIIe siècle. Depuis Giotto jusqu'à Raphaël, c'est un développement continu qui s'est poursuivi

dans l'art italien, et qui a eu pour fondement une même conception du monde et de Dieu. Faire commencer la Renaissance avec le xve siècle, et la faire précéder d'un art « gothique », ainsi qu'on le fait encore souvent dans les histoires de l'art, c'est méconnaître absolument la vie organique de la première période de notre art moderne. Pour ce qui est de la peinture et de la sculpture, tout au moins, les œuvres de ce qu'on appelle la fin du moyen âge se relient immédiatement à celles de la Renaissance. Et bien que l'architecture gothique de la Toscane atteste en partie l'influence de l'architecture gothique des pays du Nord, qui, elle, appartient encore proprement au moyen âge, nous verrons qu'elle même manifeste déjà, dès le xiie siècle, les principes essentiels de l'art de la Renaissance. La forme gothique de la construction n'est, pour cette architecture, que comme un vêtement extérieur; et ainsi les architectes n'auront aucune peine à la rejeter d'un seul coup, vers 1400, pour la remplacer par le vêtement nouveau qu'ils emprunteront à l'ancien art classique.

Il faut ajouter que c'est la Toscane qui, seule, au xiiie siècle, a été le berceau d'un mouvement artistique destiné désormais à devenir sans cesse plus étendu, et à progresser d'une façon toujours constante et sûre. Et la force de vie de cet art toscan, issu ou tout au moins inspiré de la prédication de François d'Assise, sa force de vie consiste en un sentiment individuel et profond de la nature, indépendant de toute influence étrangère. La contribution de l'art antique au développement de cet art nouveau s'est réduite à une direction toute formelle et à un enseignement pratique. Aussi comprend-on que l'influence de l'art ancien se soit fait sentir surtout sur l'architecture, pour qui l'élément formel et pratique a une importance prépondérante, tandis que cette influence de l'antique a déjà été beaucoup moindre sur la sculpture, et à peu près nulle sur la peinture. Dans cette enfance de l'art moderne il est tout naturel que les sculpteurs et les peintres, désireux d'apprendre, aient demandé conseil aux monuments de l'art antique; mais ils ne se sont adressés à lui que pour lui

emprunter un langage qui pût répondre au besoin d'expression, tout nouveau, dont ils étaient pénétrés [1]. Et encore Giotto, dès la génération suivante, avec sa merveilleuse intelligence de la destination de l'art moderne, est-il entièrement revenu à l'observation directe de la nature, et a-t-il ainsi achevé de lancer l'art moderne sur la voie qui lui convenait. Après lui, les sculpteurs et les peintres ont encore souvent demandé aux modèles antiques plus d'un renseignement précieux : mais, sous cette apparente imitation, toujours ils ont marché librement dans la voie que leur avait ouverte Giotto, jusqu'à ce que l'objet suprême qu'ils poursuivaient ait été atteint dans l'œuvre de Raphaël et de Michel-Ange. Et le principe qui appartient en commun à tout ce développement artistique, l'union de la religion et de la nature dans une même idée d'ensemble, c'est bien de François d'Assise qu'il est dérivé. Non pas que l'on doive, pour cela, proclamer celui-ci le véritable créateur du nouvel art chrétien : mais il est sûr que lui et son ordre, en approfondissant la foi chrétienne, en la transformant en des images sensibles, en lui donnant une forme humaine et populaire, ont fourni à l'art chrétien une de ses principales conditions d'existence.

Trois facteurs principaux me paraissent avoir contribué à la formation de cet art : la disposition naturelle et innée du peuple toscan pour les travaux artistiques, les conditions favorables où ce peuple s'est trouvé au xiiie siècle, et l'avènement d'une conception religieuse nouvelle, tout intime et sentimentale. Ce dernier élément est, en quelque sorte, celui qui a fait fructifier les deux autres ; et le mouvement spirituel inauguré par François d'Assise est venu à point pour allumer, dans l'âme populaire toscane, une flamme qui déjà était toute prête à brûler. Aussi la connaissance de la vie de François et de l'œuvre de son ordre, telle qu'il l'a inspirée, est-elle indispensable à l'historien de l'art italien.

Une foule de moines enthousiastes ont transporté, de par

1. Voir, sur ce point, mes *Studien zur Gesch. der Ital. Kunst im 13 Jahr.* dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft,* XIII, 1890, pp. 18-24.

le monde, le nouveau christianisme de François. Celui-ci, pour se manifester et se répandre, a revêtu toutes les formes : prédications, poèmes latins et en langue vulgaire, petits écrits populaires, traités théologiques et philosophiques. Trois hommes éminents ont été, en Italie, les apôtres les plus efficaces de la religion franciscaine : Antoine de Padoue, l'orateur populaire, Bonaventure, le penseur mystique, et Jacopone de Todi, le poète inspiré. Tous trois, et avec eux mille autres d'importance moindre, ont proclamé la sainteté de l'amour, l'unité de Dieu et du monde, le caractère humain de l'Homme-Dieu, et cela dans un langage simple, accessible au peuple, et toujours merveilleusement riche en images. Les chants de Jacopone sont devenus aussi universellement célèbres que les méditations de Bonaventure sur la vie du Christ; et plus forte encore a été l'influence de la prédication. De même que, jadis, l'art grec, le nouvel art classique italien a été précédé d'une floraison d'éloquence et de poésie.

Il est vrai que les dominicains, dont l'objet principal était moins l'éducation du peuple et la vulgarisation de la foi que la conversion des hérétiques et l'établissement tout intellectuel du dogme chrétien, ont cependant collaboré, eux aussi, à l'œuvre franciscaine et, dans leur désir de rivaliser avec elle, profondément subi son influence. Parmi eux aussi se sont trouvés d'éloquents prédicateurs populaires; et leur ordre, tout comme celui des franciscains, a donné de grandes tâches aux artistes pour la construction et l'ornementation de leurs églises. Mais leur action, en comparaison de celle des frères mineurs, a été plus extérieure : et c'est bien aux franciscains que sont dues les tendances nouvelles qui ont dirigé cette action.

Que si, maintenant, nous considérons le premier développement de l'art nouveau dans ses divers domaines, nous verrons d'abord que, ainsi que c'est toujours le cas, l'architecture, après la mort de François, a été la première à prendre un essor important et original. Et comme les ordres mendiants, en opposition avec tous les ordres religieux antérieurs, sont



GIOTTO. — LA VISION DU CHAR DE FEU
(Assise, Saint-François.)

proprement des ordres urbains, peu de temps a suffi pour provoquer dans chaque ville, dans chaque bourgade, une activité de construction d'une richesse étonnante, le peuple s'employant tout entier à fournir aux moines une belle église et un beau couvent. Les modestes petites églises qui, d'abord, avaient été construites avec une simplicité absolue, ont dû bientôt céder la place à des édifices plus grands : car d'année en année croissait l'empressement du peuple, comme aussi, chez les deux ordres rivaux, le besoin d'apparat et de représentation.

Ainsi que nous le verrons plus en détail par la suite, l'ordre des frères mineurs, et celui des frères prêcheurs après lui, ont d'abord adopté, pour leurs églises, les divers systèmes de l'architecture cistercienne, mais en les remaniant au point d'en faire des créations nouvelles. Puis, pendant que le nord de l'Italie subissait plus docilement l'influence étrangère, la Toscane a produit un style encore très simple, mais tout original, qui, à son tour, a exercé une influence décisive sur les arts du dessin, en alignant de grands pans de mur qui exigeaient nécessairement la décoration, et, en particulier la forme décorative de la peinture à fresque : tandis que la sculpture, dans cet art nouveau, était loin de jouer un rôle aussi considérable. Le rôle de la sculpture, en effet, y consistait surtout à exécuter des chaires, qui devenaient désormais, dans toute église, des parties essentielles : et bientôt à cette première tâche se joindra encore, pour la sculpture, celle des monuments funéraires, qui auront pour résidence principale les églises des moines mendiants.

Mais toutes deux, la peinture et la sculpture, ont commencé simultanément leur grand travail vers le milieu du XIIIe siècle; et c'est seulement l'ignorance où l'on a été des origines de l'art italien qui a empêché que, à côté des œuvres de sculpture des Pisani, on ait découvert aussi, dans les peintures de la même époque, tous les éléments de la nouvelle conception artistique. Les premières œuvres peintes de la Renaissance sont d'ailleurs, évidemment, d'une valeur moins sai-

sissante que les sculptures des chaires de Pise et de Sienne : mais elles n'en existent pas moins, et le fait est qu'elles consistent surtout en des représentations de saint François et de sa légende. C'est que le saint et sa légende ont été, en une certaine mesure, les éducateurs du nouvel art de peindre. Le désir universel d'une commémoration figurée du saint a offert aux artistes une matière nouvelle, aussi heureuse que grande. Et comme, pour la représentation de ce sujet tout récent, le peintre n'avait à ménager aucune tradition consacrée, il s'est ainsi trouvé directement amené à l'obversation de la vie réelle. Les poétiques légendes de Thomas de Celano et de Bonaventure, bientôt devenues la lecture favorite du peuple, ont, avec la richesse de leurs images, excité et dirigé l'imagination des artistes. Et ce n'est qu'ensuite, vers 1300, que les forces ainsi exercées se sont employées à représenter le Christ en croix et la Vierge, et puis à habiller d'une forme nouvelle toute l'histoire biblique, ainsi que le prescrivait la prédication franciscaine.

C'est d'après ce point de vue que seront divisés les chapitres suivants de ce livre. Dans une première section, j'étudierai l'influence directe de François, en trois chapitres : dont l'un s'occupera des diverses représentations de François et de sa légende, le second du premier développement de l'art dans la grande église du saint, à Assise, et le troisième de l'architecture des églises franciscaines dans toute l'Italie. Après quoi, la seconde section sera consacrée à l'influence exercée par l'idée franciscaine sur l'art italien : et les trois chapitres de cette section auront pour objet, d'abord, les diverses expressions de l'idée franciscaine dans la prédication et la poésie ; en second lieu la forme nouvelle qui en est résultée dans la représentation des sujets bibliques, et enfin le genre particulier de l'allégorie franciscaine.

CHAPITRE II

LES REPRÉSENTATIONS ARTISTIQUES DE LA PERSONNE ET DE LA LÉGENDE DE FRANÇOIS D'ASSISE

I. — PREMIERS PORTRAITS.

Plus notre intérêt se trouve vivement excité par le récit de la vie d'un homme considérable, et par la révélation de sa nature intime, plus vif devient en nous le désir de nous représenter, aussi, l'apparence extérieure de cet homme. Ce n'est que lorsque nous possédons de lui une image bien nette, ce n'est qu'alors que nous pouvons entièrement nous livrer à l'illusion de le connaître en personne. Heureuses les époques où les grandes individualités ont trouvé des artistes qui, avec un regard divinatoire et une parfaite liberté de main, nous ont transmis les traits de leurs visages, et, par là, un reflet vivant de leurs âmes! Et peut-être l'impression de « nuit » que nous laisse le moyen âge vient-elle, en grande partie, de ce que nous n'avons, pour nous renseigner sur les caractères historiques de cette période, que des documents écrits, sans que jamais ces caractères nous deviennent proches dans des portraits, sans que les hommes importants du moyen âge, papes ou empereurs, dont les actes et les pensées ont dominé des siècles, se communiquent à nous autrement que derrière un nuage, qui nous cache leurs personnes et ne nous laisse voir que les résultats généraux de leurs vies. Combien supérieure est, grâce à l'art grec et romain, notre conception historique de l'antiquité! Et de quelle autre façon se présentent à nous les temps modernes,

depuis qu'avec le développement de l'individualité s'est développé aussi l'individualisme de la représentation artistique!

Après cela, on se tromperait à ne voir qu'un simple hasard dans ce fait, que les premiers véritables portraits de la peinture moderne se soient trouvés être précisément des portraits de l'homme d'Assise dont nous venons de raconter la vie. Par un concours de circonstances les plus diverses, la puissante personnalité de François a donné l'impulsion aux tentatives d'accomplir une tâche qui exprime le caractère propre et la condition préalable d'un nouveau mouvement artistique. Déjà la vie errante de François, ses passages à travers toute l'Italie, ont eu pour effet de rendre inséparables, pour le peuple, sa personne et son œuvre. L'image de l'homme inspiré de Dieu s'est implantée et fixée dans les cœurs : François n'était-il pas le seul homme qui, parmi les divisions et les intérêts opposés des diverses régions, avait inspiré à tous le même respect? N'était-il pas vraiment la première figure populaire des temps nouveaux? Et cet ami personnel d'un peuple entier a été, en outre, élevé au rang des saints deux ans après sa mort, lorsque la plupart de ceux qui l'avaient connu vivaient encore : et cette béatification a fait de lui, désormais, un être supérieur, que les masses pouvaient invoquer et vénérer comme une créature à demi divine. De telle sorte que c'est en partie au culte religieux, et en partie au souvenir tout humain, que nous devons l'origine de ces portraits qui, comme le prouve un récit de Bonaventure, ne se voyaient pas seulement dans les couvents et dans les églises, mais encore dans les maisons des particuliers, y entretenant vivante la mémoire du saint [1]. Et ainsi l'artiste chargé de représenter François avait à faire de son mieux pour conformer sa figure du saint à l'image de l'homme véritable, telle qu'elle survivait dans les souvenirs. En fort peu de temps, de nombreux portraits se sont produits, dans ces

1. Bonav., chap. XVI, p. 784. *In urbe Roma, matrona quadam, morum claritate ac parentum gloria nobilis, B. Franciscum in suum elegerat advocatum, ipsius habens depictam imaginem in secreto cubiculo, ubi patrem in abscondito exorabat.*

conditions : à la fois les premiers essais et les premiers témoignages du grand effort artistique qui se préparait.

Mais il n'en reste pas moins merveilleux que, de cette façon, l'art ait eu tout de suite à remplir sa tâche la plus haute, une tâche à laquelle il n'était encore nullement préparé, en un temps où Jean de Pise et Giotto n'avaient pas encore trouvé pour lui, dans l'observation immédiate de la nature, la formule magique qui allait bientôt l'affranchir et le mettre sur sa voie. Les vieux portraits, tout noircis, de François, devant lesquels aujourd'hui la plupart des gens passent sans daigner s'y intéresser, n'en ont pas moins, en réalité, une importance plus grande encore que les plus anciennes tentatives purement artistiques de réalisation de l'idéal nouveau!

Bien primitifs encore, à coup sûr, sont ces premiers efforts à reproduire les traits individuels d'un homme en particulier; et celui qui s'en approcherait avec nos sentiments modernes de critique risquerait d'y éprouver une déception cruelle. C'est peut-être déjà ce qu'a ressenti Giotto lorsque, dans l'œuvre de son âge mûr, rejetant délibérément la tradition, il a créé un nouveau type idéal de saint François ; un type qui, au xve siècle, allait dominer absolument dans l'Italie septentrionale, et se propager aussi dans l'Italie centrale, pour y égaler au moins en importance le type traditionnel, jusqu'à ce qu'enfin, dans la dernière période du xvie siècle, l'art revînt à ce type traditionnel, et en fît désormais la norme de toutes les représentations de François. Un véritable portrait, nous restituant vraiment l'homme entier et vivant, je dois dire dès maintenant que le xiiie siècle n'était pas en état de le produire : les images qui se sont conservées jusqu'à nous de cette période ne nous font voir les traits du saint que d'une façon toute générale, plus ou moins schématique, alors même que nous y sentons un désir de faire davantage. Et si nous voulons avoir une base ferme pour juger ces premiers portraits, nous devons, d'abord, demander aux contemporains ce qu'ils ont à nous apprendre de l'apparence extérieure de François d'Assise.

Lorsque celui-ci, en 1220, séjournait à Bologne, et mettait

en grand émoi cette ville de savants, l'un de ses auditeurs se trouvait être l'archidiacre et étudiant Thomas de Spalato; et ce savant homme a fait alors, de lui, une description qui s'est gardée jusqu'à nous. Après avoir dépeint le zèle enflammé du saint moine et la force de sa parole, Thomas ajoutait que « son vêtement était malpropre, sa personne méprisable, et son visage dépourvu de beauté [1] ». Plus détaillée est la description de Thomas de Celano qui, dans sa *Première Légende* [2], après avoir parlé d'abord des particularités de l'esprit de François, ajoute : « Il était de visage gai, avec un regard bienveillant, sans ombre de bassesse ni, non plus, d'effronterie; la taille était médiocre, plutôt petite, la tête de grandeur moyenne et ronde, le visage à la fois allongé et tendu en avant, le front petit et uni, les yeux moyennement gros, noirs et simples, les cheveux noirs, les sourcils très droits, le nez fin et régulier, les oreilles petites et détachées, les tempes unies, la langue enflammée et pointue, la voix puissante, douce, et pleine de musique, les dents serrées, égales et blanches; les lèvres petites et fines, la barbe noire, la chevelure assez peu fournie, le cou allongé, les épaules droites, les bras courts, les mains fines, les doigts longs, les ongles saillants, les pieds petits, la peau tendre, la chair très maigre, le vêtement rude, la main très donnante; et comme il était infiniment simple, en toute circonstance il se présentait aux hommes avec douceur, et, pour leur rendre service, se conformait à leurs habitudes. Le plus saint parmi les saints, et, parmi les pécheurs, un pécheur. »

Une description qui, comme celle-là, ne néglige pas un seul détail, ne laisse pas d'être un peu suspecte : car on a l'impression qu'elle n'a pas été faite sur le vif, mais plutôt d'après un portrait où l'auteur a pu examiner à loisir les divers détails. Cependant le premier biographe du saint ne peut manquer d'avoir mêlé à son portrait des souvenirs personnels; et nous

1. Sigonius, *De Episcopis Bononiensibus*, Bologne, 1586 (année 1220). — Voy. encore *Speculum S. F.*, p. 215, Wadding, *Annales minorum*, éd., 1731, vol. I, ann. 1220, p. 338 et *Acta Sanctorum*, Appendix, VII, p. 882. *Sordidus erat habitus ejus, persona comtemptibilis et facies indecora.*

2. Celano, *Ire Lég.*, x, p. 706. — Voy. encore *Poema*, cxxxii, p. 240.

pouvons être assurés qu'il ne s'écarte guère de la vérité, par exemple, en disant que François était maigre et de petite taille, avec des cheveux et une barbe noire, et un long visage ovale de l'expression la plus douce et la plus affable. Qu'il était petit, Thomas nous le dit encore dans sa *Seconde Légende, persona modicus.* [1] Et François lui-même se compare à une petite poule noire qu'il a vue en rêve, trop petite pour pouvoir cacher tous ses poussins sous ses ailes : « Je suis comme cette poule, petit de taille et noir [2]. » Enfin Mathieu Paris ajoute quelques autres nuances au portrait, en y insistant avec son exagération d'anecdotier : « Lorsque le pape Innocent III aperçut le vêtement informe du susdit frère, son apparence misérable, sa barbe inculte, ses cheveux désordonnés, ses sourcils noirs touffus et tombants, il le méprisa, et lui dit : « Va, frère, va chercher les porcs, avec lesquels tu as plus de ressemblance qu'avec les hommes, et roule-toi avec eux dans la boue [3] ! »

Que si, maintenant, avec cette connaissance des documents écrits, nous nous tournons vers les portraits peints de François, nous constatons que, sans aucun doute, le plus ancien de ceux qui se sont conservés jusqu'à nous est celui qui se trouve peint à fresque dans le Sacro Speco de Subiaco, et dont l'importance artistique, signalée d'abord par d'Agincourt, a été ensuite établie par Crowe et Cavalcaselle [4]. D'après une tradition, c'est en 1222 que François, par vénération pour le premier fondateur du monachisme occidental, a désiré visiter les lieux où saint Benoît s'était consacré au service de Dieu dans la solitude. Le souvenir des mois que le Pauvre d'Assise a passés là, dans la retraite des montagnes, s'est perpétué

1. Celano, 2e *Lég.*, I, p. 34.

2. Celano, 2e *Lég.*, I, 16, p. 40. — Tr. Comp. chap. IV, p. 739 : *Ego sum illa gallina, statura pusillus nigerque.*

3. *Historia major*, Londres, 1640, p. 339.

4. Les divers historiens de la peinture italienne, et notamment Crowe et Cavalcaselle, font mention de quelques portraits de François : mais personne, jusqu'ici, n'a tenté une étude comparée de l'ensemble des portraits. Seul Bonghi, dans un article de la *Domenica Letteraria*, du 22 octobre 1882 (reproduit ensuite dans son livre sur *François d'Assise*), a rapproché un certain nombre de portraits, mais dont la plupart sont déjà d'une époque postérieure.

en aimables légendes, et prête, aujourd'hui encore, un attrait particulier au vieux couvent silencieux. Aujourd'hui encore, dans un petit jardin, nous y voyons fleurir les roses qui, dit-on, sont sorties d'un buisson d'épines lorsque François, dans un élan d'amour et d'admiration pour l'homme qui avait vaincu sa chair pécheresse en se roulant sur ce buisson, a baisé celui-ci et l'a béni d'un signe de croix. Roses qui sont en même temps un symbole de la vie nouvelle donnée par François à l'ancien état monastique; tandis que, d'ailleurs, dans ce couvent de Subiaco, il n'y a rien qui ne contribue à nous rendre présente la comparaison entre les deux grands hommes qui ont demeuré là.

Par delà le jardin, et plus bas encore que l'église inférieure, se trouve la chapelle du pape Grégoire IX, qui a consacré la susdite église : le même pape qui, naguère, comme cardinal d'Ostie, avait été le protecteur et l'ami des franciscains, et qui, ensuite, a canonisé le fondateur de leur ordre et a posé la première pierre de son église d'Assise. Ici encore, à Subiaco, c'est sous la protection de ce fidèle ami que François nous apparaît, représenté dans un lieu saint pour la première fois [1]. Il est peint encore sans auréole et sans les stigmates, avec une inscription qui l'appelle simplement *Frater Franciscus :* vêtu d'un long manteau que ceint une corde, la tête coiffée d'un haut capuchon, tenant dans sa main gauche étendue une banderole où sont inscrits les mots : *Pax huic domui!* la main droite appuyée sur la poitrine. Le visage, clair et tranquille, regardant bien en face, et orné d'une petite barbe blonde, n'a encore rien de cette raideur ascétique qui va enlaidir la plupart des représentations ultérieures. Les traits de ce long et maigre visage, avec le front de hauteur moyenne, le nez fort et droit, les grands yeux sous des sourcils peu fournis, la bouche délicate aux lèvres minces, le long cou maigre, concordent absolument, pour l'essentiel, avec la des-

1. Le portrait a été reproduit dans le livre d'Agincourt, pl. C, 5 et 6, et le *Saint François d'Assise*, de Plon, Paris, 1885, p. 30. — Conf. *Imageries du Sacro Speco*, Rome, 1885 ; Crowe et Cavalcaselle, *D. A. I.*, pl. 75 ; Schnaase, *Gesch. d. bild. Kunst.*, vol. II, 7, p. 307 ; Jannucelli, *Memorie di Subiacoe sua Badia*, Gênes, 1856, etc.



GIOTTO. — LES DÉMONS CHASSÉS D'AREZZO
(Assise, Saint-François.)

cription de Celano : seule, la couleur blonde des cheveux et de la barbe surprend; et cependant il paraît difficile de la mettre au compte des nombreuses restaurations qu'a subies le portrait (pl. 1). Quant à vouloir dégager de ces traits extérieurs l'expression intérieure, ce serait, à coup sûr, une tâche vaine : encore que la profondeur du regard et la bouche légèrement entr'ouverte ne soient pas sans suggérer, évidemment, une disposition extatique. En tous cas, l'apparence de François, ici, ne semble aucunement « méprisable » : au contraire, elle est d'une distinction manifeste, et peut-être même d'une majesté excessive, qui s'expliquerait par l'inaptitude du peintre, encore tout plein du souvenir des mosaïstes de la période précédente, à représenter des figures autrement qu'avec une raideur hiératique dans l'expression et dans les mouvements. La date de ce portrait nous est indiquée, avec une grande sûreté, par une inscription qui, étrangement restée inaperçue ou dédaignée jusqu'ici, se lit sous d'autres fresques de la même chapelle, incontestablement peintes de la même main [1]. D'après cette inscription, la chapelle a été décorée dans la seconde année du pontificat de Grégoire, c'est-à-dire en 1228, et antérieurement à la canonisation de François, qui a eu lieu le 16 juillet de la même année. Le portrait ne doit, ainsi, avoir été peint que pour commémorer la bienheureuse visite du Pauvre d'Assise; et c'est aussi ce que nous indiquent les mots inscrits sur le capuchon [2], car ce sont des mots que

1. Cette inscription, très inexactement rapportée par d'Agincourt, débute ainsi : *Hic est papa Gregorius, olim episcopus Ostiensis, qui hanc consecravit ecclesiam.*

Pontificis summi fuit anno picta secundo
Haec domus hic primo quo summo quo fuit honore
Hauserat et vitam cœlestem duxerat idem
Perque duos menses sanctos maceraverat arctus,
Julius est unus, Augustus fervidus alter.

La suite de l'inscription m'a paru indéchiffrable. La fresque représente Grégoire, en évêque, consacrant l'autel, avec deux prêtres debout derrière lui. A droite de la fenêtre, saint Michel, *praepositus Paradisi*, agitant un encensoir. Plus haut, se voit un moine, *frater Oddo*, — probablement le donateur de la chapelle ou de la fresque, — agenouillé devant un ange. A la voûte, les quatre symboles des évangélistes et un chérubin. A l'entrée de la chapelle, saint Grégoire, avec une colombe près de son oreille.

2. Conf. Celano, *1re Lég.*, 3 fr., p. 690, et *Poema*, p. 110.

François avait coutume de dire en entrant dans les maisons. Quant au peintre, qui touche de fort près à ce Conxolus qui a peint la *Vierge,* et sans doute aussi l'*Histoire de saint Benoît,* dans l'église inférieure, c'était à coup sûr l'un des artistes qui suivaient la direction de l'école romaine dite des Cosmates.

C'est à la même école, et sans doute aussi à la même période, qu'appartient un autre portrait de François, dont l'existence paraît n'avoir pas été remarquée jusqu'ici. Ce portrait se trouve dans une cellule que l'on croit avoir été habitée par François, et qui, située derrière le chœur de l'église San Francesco à Ripa de Rome, est désormais l'unique vestige de l'ancien monastère. Le saint nous y fait voir une petite figure toute tassée, avec, de nouveau, un long visage d'une délicatesse presque féminine, un long nez, de grands yeux noirs, et une barbe blonde maigrement fournie. Il tient dans sa main gauche un livre où nous lisons ces paroles de l'Évangile, qui ont été décisives pour sa vie : *Qui vult venire post me, abneget seipsum et tollat crucem;* dans sa main droite, il tient une croix. Les stigmates et l'auréole attestent que la peinture est postérieure à 1228. De tous les anciens portraits que je connais, celui-ci est peut-être celui qui nous montre la plus grande délicatesse dans les traits du visage, notamment dans la bouche, très fine et affectueuse, et celui aussi dont l'impression est la plus agréable, accentuée encore par les tons chauds de la teinte incarnate. Le capuchon, ici, au lieu d'être dressé sur la tête, pend sur le dos. C'est le portrait que mentionne Wadding, pour l'avoir vu dans la sacristie de l'église, et dont il nous dit qu'une tradition de son temps affirmait qu'il avait été peint aux frais d'une amie du saint, dame Jacoba de Septemsolis [1]. Quoi qu'il en soit, ce beau portrait

1. Wadding, *Annales*, II, p. 228. — D'après Wadding, et aussi d'après Platner dans sa description de Rome, ce portrait était accompagné de ceux de deux autres saints franciscains, saint Louis et saint Antoine de Padoue (ou saint Bernardin, suivant Platner). Je n'ai trouvé aucune trace de ces deux figures, qui, sans aucun doute, ont dû être jointes au portrait de François longtemps après l'exécution de celui-ci.

mérite d'être nommé en première ligne, après celui de Subiaco, parmi les images les plus dignes de foi.

Une étroite parenté relie à ce portrait un tableau récemment découvert dans l'église Saint-François de Pescia, et qu'une inscription authentique désigne comme ayant été peint en 1235 par Bonaventure Berlinghieri. La figure du saint, d'une longueur exagérée, vêtue d'une robe noire, ceinte d'une corde, et coiffée d'un bonnet rond entourant la tête, paraît flotter dans l'air, les deux pieds pendants. François tient, dans sa main gauche, un livre, et, de sa main droite levée et ouverte, indique les stigmates de sa poitrine. Le visage, ici encore, est allongé, la barbe, plus taillée en pointe, est blonde, le nez long et pointu, les yeux sombres. Derrière le saint nous apparaissent deux anges à mi-corps; et, à gauche et à droite, sont peintes de petites scènes de la légende de François. Une ancienne copie, avec la même inscription, appartenant aujourd'hui au comte Montecuculli à Modène, diffère de l'original seulement par la forme plus droite du capuchon; et la même forme se retrouve encore dans la réplique publiée par d'Agincourt, et vue par lui au Vatican. Cette multiplicité de copies suffit à prouver que le portrait de Berlinghieri a eu une importance toute particulière, comme le témoignage authentique d'un contemporain; et ce portrait concorde sur tant de points avec les deux autres, notamment sur la forme de la tête et la couleur blonde des cheveux, qu'il mérite de partager avec eux la place d'honneur [1].

Il y a, au couvent de Greccio, un autre portrait, mentionné par Guardabassi et tenu en grande vénération parmi les franciscains : il représente le saint essuyant ses larmes avec un mouchoir blanc : mais, n'ayant pas vu ce portrait, je ne

1. Crowe et Cavalcaselle tiennent le tableau de Modène, que je ne connais point, pour une copie. — Le tableau du Vatican, non mentionné dans la *Descrizione* de Chattard, est cité par Blainville comme se trouvant dans la chapelle d'Urbain VIII. — Luigi Zani, dans une lettre reproduite par Bonghi, parle d'un portrait de François portant la date de 1235 et la signature : Bonaventure da Lucca. Mais il ajoute que ce portrait, se trouvant dans une collection particulière qu'il ne nomme point, est peint sur cuivre, ce qui suffit à prouver qu'il s'agit là d'une copie bien postérieure.

saurais dire s'il remonte également à la période primitive [1].

Et il m'est également impossible de déterminer à quelle date appartient le célèbre portrait de François qui se trouve au Baptistère de Parme : car il est fort difficile d'établir la date de la construction de la coupole de ce monument, et celle de la peinture des fresques inférieures. Mais on peut affirmer indubitablement que ce portrait nous offre une image plus vivante du saint que la plupart des autres. Avec sa maigre petite figure, en manteau gris, le capuchon affaissé sur la tête, il se tient devant nous, un peu penché en avant, ayant dans sa main gauche un livre, et soulevant sa main droite, à la manche très courte, comme s'il s'entretenait avec le grand Séraphin qui se dresse en face de lui, et qui, suivant le procédé habituel des artistes anciens, se tient sur deux pieds, avec six grandes ailes. Le visage de François, d'un dessin très rude, a de grands yeux sombres, des sourcils très arqués, un nez un peu voûté, et une barbe grise. Mais c'est le mouvement de la figure qui, surtout, nous la fait apparaître vivante : c'est bien ainsi que nous pouvons nous représenter le saint moine prêchant au peuple : un petit homme d'aspect « méprisable », avec des traits sans beauté, mais transfiguré par la flamme de l'inspiration. On a discuté la question de savoir si le séraphin, dans la fresque, faisait partie du même groupe que le saint : pour moi, cela me semble hors de doute. Et ainsi, nous avons là une représentation tout à fait exceptionnelle de la stigmatisation, très différente de celle que va ensuite consacrer la tradition : et c'est un indice de plus de l'origine très ancienne de la fresque. Ajoutons que François y a une auréole, mais ne porte pas encore la trace des stigmates [2].

1. L'auteur du *Guida dell' Umbria*, 1872, dit que le portrait date du XIII[e] siècle.

2. La fresque est reproduite dans Flaminio di Parma, *Memorie istoriche della chiese d. fr. min. della provincia di Bologna*, 1760, II, p. 190. Ruta, dans son *Guida da Parma*, de 1780, Flaminio, Ughelli, Bordini, et Zappata, affirment, d'après la tradition ancienne, que la fresque a été peinte en 1221, pendant un séjour de François à Parme. Au contraire Affo, dans sa *Storia di Parma*, et Bertoluzzi, dans son *Guida* de 1830, placent la date de la fresque entre 1260-1270. Enfin Lopez, dans son *Battistero di Parma*, 1864, reprend la théorie d'une date antérieure à

Avant de passer à la série des portraits de date ultérieure, je dois noter ici une observation que fait Wadding (I-202), sans d'ailleurs mentionner ses sources. Après avoir cité la description de Celano, il ajoute : « Cette description est entièrement confirmée par les anciens portraits qui ont été dessinés, sur la commande du comte de Montaigu, par le peintre grec Mélormus, l'un des maîtres les plus fameux de ce temps, pendant que saint François était immobilisé dans l'extase de la prière. » De ce Mélormus nous ne possédons, du moins à ma connaissance, aucune autre mention : mais la tradition voulait qu'un portrait aujourd'hui perdu, et qui se trouvait encore en 1775 dans l'église Saint-François de Bergame, au dire de Pasta, fût une réplique d'un portrait fait à Florence, en 1212, dans la maison du comte de Monteacuto.

Un type nouveau de François nous apparaît dans deux autres portraits, dont l'un est le célèbre portrait de la sacristie de la basilique d'Assise, tandis que l'autre, tout à fait pareil à celui-là, appartient au Musée chrétien du Vatican. Ces deux portraits diffèrent des précédents en ce qu'ils sont plus conformes au vieux style, communément appelé byzantin. Le premier, celui d'Assise, maintes fois reproduit, a passé bien injustement, jusqu'à notre temps, comme le portrait le plus ancien et le plus digne de foi, et cela malgré la démonstration faite déjà par Papini qu'il ne saurait être antérieur à 1253, car deux des quatre scènes légendaires dont il est accompagné nous font voir l'autel à colonnade de l'église inférieure avec les reliques de saint Jean, autel qui n'a été consacré par Innocent qu'en l'année susdite. Ainsi tombe la tradition, émise d'ailleurs sans aucun fondement, et répandue sans aucun contrôle depuis le Père Angeli, suivant laquelle ce portrait aurait été peint par Giunta de Pise, qui, comme nous le verrons bientôt, a effectivement travaillé à Assise en 1236 ; et il n'est pas plus raisonnable d'attribuer le portrait à Cimabue, comme l'a fait Papini, car son style

1224 : il soutient que l'auréole a fort bien pu être peinte du vivant de Francois, et que la figure du séraphin ne se rapporte pas à celle du saint. Conf. Schnaase, VII, p. 822, et Crowe et Cavalcaselle, *op. cit.*, p. 77.

n'a rien de commun avec celui de ce maître. Le nom du peintre est, jusqu'ici, absolument inconnu. Dans ce portrait, comme dans celui du Vatican, qui est évidemment de la même main, le type de la tête nous fait voir un gros crâne rond entouré d'une mince couronne de cheveux, un visage maigre avec des joues creuses, un nez droit et pointu, une barbe blonde. Le corps est particulièrement allongé. L'auréole a la forme d'une étoile, ornée d'applications, le capuchon repose autour du cou, à la manière d'une cravate. Dans sa main droite, François tient une croix; dans sa main gauche, un livre avec ces mots : *Si vis perfectus esse, vade, vende omnia quæ habes, et da pauperibus.* Ce sont les paroles que François a lues au hasard dans la Bible, lorsque, en compagnie de Bernard de Quintavalle, il a demandé à l'Écriture une règle de vie pour lui-même et pour ses frères[1]. Dans ce portrait, l'élément ascétique domine ; et les traits du visage n'ont qu'une parenté assez lointaine avec les trois portraits plus anciens. L'expression soucieuse du saint porte la trace d'une vie toute passée dans les macérations. En outre, François, ici, apparaît plus âgé. Les vestiges de ressemblance personnelle qui, sans doute, existaient encore dans les portraits précédents, commencent ici à disparaître de plus en plus, pour être remplacés par la tendance à créer un type idéal de l' « homme de douleur ». Et la même chose doit être dite du portrait du Vatican, qui ne diffère de celui-là que parce que le capuchon y est ramené sur la tête[2].

Le portrait qui se trouve dans la sacristie de Sainte-Marie des Anges, près d'Assise, et que Lanzi tenait pour le plus ancien de tous, répond au type du portrait de Berlinghieri, avec l'ovale allongé du visage, et le long nez pointu (pl. 2). Derrière le saint apparaissent deux anges, chacun tenant un bâton : et par là encore ce portrait rappelle celui de Berlinghieri. Mais

1. Celano. *Ire Lég.*, IV, p. 691 ; — Tr. Comp., III, p. 732 ; — Bonav., chap. III, p. 748.

2. Le portrait du Vatican est d'un format un peu plus petit que celui d'Assise, et d'une exécution plus fine, en style de miniature. Les scènes de la Légende qui l'entourent, sans être des copies absolues de celles d'Assise, représentent les mêmes sujets. — Le portrait d'Assise a été reproduit dans Rosini, *Storia della Pittura*, I, p, 725, et dans les ouvrages français de Chavin (1841) et de Plon.

le dessin des détails, dans ce nouveau portrait, nous fait voir la manière caractéristique d'un artiste original, à qui l'on peut attribuer avec certitude toute une série d'autres ouvrages. Cet artiste est évidemment le même qui, en 1273, a peint le *Crucifix avec saint François agenouillé,* que conserve aujourd'hui le musée de Pérouse. C'est lui encore qui, sans aucun doute, a peint la *Légende de François* sur le mur gauche de l'église inférieure d'Assise. C'était probablement un maître ombrien, contemporain de Margaritone, et ayant avec celui-ci plus d'un trait de ressemblance, mais avec une invention plus délicate et plus tendre. Ses figures sont d'une maigreur que l'on pourrait presque appeler élégante, avec de petites têtes très vivantes et expressives; et il sait faire mouvoir ces figures dans de grandes scènes, notamment à la basilique d'Assise, avec un naturel et une liberté remarquables. Parmi tous les maîtres du XIIIe siècle antérieurs à Cimabue, celui-là me paraît mériter la place d'honneur, et je le désignerai désormais, pour employer un procédé qui nous est familier dans l'histoire de notre vieil art allemand, sous le nom de « Maître de saint François » : car toutes les peintures que nous connaissons de lui jusqu'ici se trouvent consacrées au culte de ce saint. La caractéristique essentielle de ses types, et qui le rend aisément reconnaissable, est l'allongement et la finesse du nez, le peu d'élévation du front, la force des sourcils, et puis encore l'habitude de certains plis particuliers sous les yeux, se prolongeant jusqu'aux oreilles. L'œuvre qui peut le mieux servir à nous faire connaître un style est le grand crucifix de Pérouse, portant l'inscription : *Anno Domini 1272, T. P. R. Gregorii pp. pontificis X.* Ce crucifix provient de l'église de Saint-François de Pérouse, et a été attribué jusqu'ici à Margaritone. François, agenouillé au pied de la croix, et dessiné en demi-profil, nous montre une parenté immédiate avec la figure du saint dans la fresque de la *Prédication aux oiseaux*, à l'église inférieure, et aussi avec la figure du portrait de Sainte-Marie des Anges. La même figure nous apparaît encore dans un portrait, plus petit, de François exposé aujourd'hui dans la même salle du musée de Pérouse : le

saint, un peu tourné vers la droite, tient dans une main la croix, dans l'autre un livre avec ces mots : *Christo confixus sum Cruci.* Ce portrait se rattache à deux petites figurations de la *Descente de croix* et de l'*Assomption,* et a pour pendant un portrait de saint Antoine de Padoue dont la figure reproduit exactement celle du portrait de Sainte-Marie des Anges [1]. Ce portrait, qui se trouve ainsi appartenir sans aucun doute à la seconde moitié du XIIIe siècle, représente François tenant dans sa main gauche un livre ouvert avec ces mots : *Hic mihi viventi lectus fuit et morienti.* De sa main droite, François tient un crucifix sur le milieu de sa poitrine. Pour la première fois, les stigmates nous sont montrés sur le flanc du saint. Les cheveux sont bruns, le corps d'une longueur exagérée ; le capuchon s'appuie autour du cou. Une inscription, dans le bas du portrait, contient les vers que voici :

Me Jesus expresse dilectum me comprobat esse
Cujus sic me stigmata Stigmata meque decorant
Nemo causetur sed Christo glorificetur
Cui placuit dignis Me sic attollere signis.

D'un type analogue, mais d'une exécution plus rude et probablement d'une date postérieure, est un petit portrait du musée de Pérouse où François est représenté à mi-corps, la barbe brune, tenant un livre dans ses deux mains. Un portrait de *sainte Claire* lui sert de pendant [2].

A mesure que nous avançons dans le XIIIe siècle, nous voyons s'accentuer l'élément ascétique dans les portraits de François, à cause surtout des nombreux portraits que Margaritone

1. En plus de ces peintures, on peut attribuer avec grande vraisemblance à ce même maître un délicat et charmant *Christ en croix*, qui se trouve dans la sacristie de l'église inférieure d'Assise, et qui nous fait voir un goût singulier pour les tons bleus dans les vêtements. Marie et Jésus, peints en pied, ont la tête appuyée sur les deux mains du Christ. — Et l'on pourrait encore attribuer au « maître de saint François » un portrait de *sainte Claire*, malheureusement tout repeint, conservé dans l'église de la sainte à Assise. Le portrait s'accompagne de huit petites scènes de la légende de Claire, et porte cette inscription : *Factæ fuerunt ista sub anno Dni 1283, indictione XI tempore Dni Martini papæ Quarti.*

2. Il m'a été impossible de découvrir dans l'église S. Francesco del Monte, près de Pérouse, un ancien portrait cité par Fratini comme se trouvant dans cette église, et comme ayant appartenu à la famille Orsini.



GIOTTO. — FRANÇOIS EN PRÉSENCE DU SULTAN
(Assise, Saint-François.)

d'Arezzo a eu à peindre pour les couvents franciscains. Ces portraits, d'une rudesse assez peu plaisante, répètent infatigablement le type désormais fixé et immuable d'un homme aux traits creusés, avec de grands yeux noirs, un long nez pointu, des rides fortement marquées sur le front. La robe, à plis étroits, serre de très près le corps, debout et immobile. Le capuchon encadre, de son ovale, le visage allongé. Dans sa main gauche, le saint tient un livre; de sa main droite, il désigne la plaie de sa poitrine, avec le même geste que dans le portrait de Berlinghieri, ou bien il tient une croix. Des portraits de ce type se trouvent aujourd'hui au Musée chrétien du Vatican[1], à l'Académie de Sienne[2] au Musée Bartolini d'Arezzo[3], dans les couvents franciscains de Castiglione Fiorentino[4] et de Ganghereto[5]; un autre encore, jadis à Saint-François de Pise, que Vasari attribuait à Cimabue, et où Crowe et Cavalcaselle reconnaissaient la manière de Margaritone, semble avoir aujourd'hui péri[6]; de même que les portraits, signalés par Vasari et ses annotateurs, à Sainte-Catherine de Pise et chez les capucins de Sinigaglia[7]. Enfin le grand crucifix de l'Église Saint-François d'Arezzo, avec saint François baisant les pieds du Christ, a toujours été considéré comme une œuvre de Margaritone. Le saint y a une expression assez vivante, malgré l'étrangeté de sa pose; et par là ce portrait s'apparente manifestement à celui de Pérouse : mais la raideur beaucoup plus marquée des traits répond bien à la manière caractéristique du peintre d'Arezzo.

C'est à un autre maître qu'est dû, suivant moi, le portrait de François qui se trouve dans l'église Santa-Croce de Florence, et que l'on a l'habitude d'attribuer à Margaritone,

1. Signé *Margarit. de Aretio me fec.* La tête est un peu penchée à gauche, le capuchon, formant pointe, est tourné vers la droite.

2. Sal., I, nº 18, signé : *Margarit. de Aretio m. f.*

3. Signé : *Margarit. de Aretio.* Photographié par Alinari.

4. Signé : *Margarit. de Aretio me fec.*

5. Cité par Milanesi, dans son édition de Vasari, I, p. 363.

6. Vasari, I, p. 251. Crowe et Cavalcaselle, *D. A. I.*, p, 156.

7. Vasari, I, p. 361. Vasari affirme que ce dernier portrait portait cette inscription singulière : *Margaritonis devotio me fec.* En réalité, au lieu de *devotio*, le peintre avait sans doute écrit : *Aretio.*

depuis Crowe et Cavalcaselle. Orné, tout à l'entour, de nombreuses scènes de la Légende, ce portrait nous fait voir, au milieu, la figure exagérément allongée du saint, tenant le livre de sa main gauche, et faisant de l'autre main le geste de bénir. Le visage, avec sa barbe brune, est déjà mieux dessiné, moins étiré; le nez court a des narines très ouvertes; et les grands yeux sombres sont ombragés de sourcils épais. Le capuchon retombe sur l'épaule gauche. Dans le haut du tableau, François reparaît, en petite figure, s'avançant à la rencontre de deux anges qui lui font accueil, tandis que, au-dessus de lui, une main tient une inscription malheureusement illisible. Vasari attribue ce tableau à Cimabue, et ajoute, à l'honneur de ce maître, que ce tableau montre déjà une ressemblance de portrait, chose entièrement nouvelle pour son temps : mais Vasari se trompe évidemment. Le dessin et la technique du tableau nous révèlent, incontestablement, un artiste du dernier quart du XIIIe siècle. Peut-être cet artiste est-il le même que celui qui a peint le portrait de l'église Saint-François de Pistoie, attribué par Tolomei à Lippo Memmi, sans doute sur une fausse interprétation de Vasari, qui disait simplement qu'un tableau de ce maître décorait l'autel principal de la susdite église ; et l'attribution à Margaritone, proposée par Crowe et Cavalcaselle, tout en étant plus raisonnable, ne me semble pas non plus pouvoir être admise[1].

L'Académie de Florence nous offre une autre petite représentation de François, sur un diptyque, faussement attribué à Berlinghieri : le type de ce portrait n'est pas sans rapports avec celui de Santa-Croce ; l'attitude rappelle les portraits de Margaritone, mais l'attribution du diptyque à ce maître est inadmissible.

Plus intéressant est un tableau de la seconde moitié du XIIIe siècle, qui parait avoir passé inaperçu jusqu'ici, et qui doit provenir d'un peintre siennois (pl. 3). Il se trouve aujourd'hui à l'Académie de Sienne. La tête, avec sa barbe blonde,

1. Tolomei, *Guida di Pistoja*, 1821, p. 136. — Crowe et Cavalcaselle, *D. A. I.*

dépasse en naturel vivant celle du portrait de Santa-Croce, et atteste plus nettement encore un progrès sur la manière de Margaritone. La figure est toujours très longue, l'attitude un peu raide, le capuchon, un peu relevé, ne recouvre que le derrière de la tête. La main gauche tient un livre, la main droite une croix finement ornementée. La plaie du côté, très visible, projette des rayons. Autour du portrait sont peintes des scènes de la légende; dans le haut nous voyons le Christ adoré par les anges [1].

C'est le même type, mais traduit dans le style rude et grand de Cimabue, que nous retrouvons sur la fresque peinte par ce maître dans l'église inférieure d'Assise [2]. François, représenté ici sous une forme plus courte et plus tassée, conformément à la tradition, se tient debout à côté de la Vierge, les deux mains appuyées sur le livre. Une épaisse couronne de cheveux entoure sa tête, tandis que le capuchon est rejeté sur le dos. La maîtrise artistique plus haute de cette peinture nous fait pencher, malgré tout, à lui attribuer plus de vérité et de ressemblance, et la grave plus profondément que les autres portraits dans notre souvenir : et cependant, en tant que portrait, elle ne saurait prétendre à nous donner une véritable image de la figure du saint. L'autorité qu'elle a pour nous lui vient, simplement, de ce qu'elle est l'œuvre d'un maître de valeur. Et déjà les deux portraits de François sur la voûte de l'église supérieure d'Assise, peints par un élève de Cimabue, nous ramènent au type, désormais établi, de l'homme maigre et long, à cela près qu'ici la barbe est particulièrement forte [3]. De même encore les portraits des vitraux de l'église supérieure n'ont à nous apprendre rien de nouveau.

Enfin les mosaiques de J. Torriti, à l'église du Latran et à Sainte-Marie Majeure de Rome, nous font voir déjà la transition vers un autre type. C'est sur l'ordre d'un pape sorti

1. Sous le tableau se lit l'inscription *S. Franciscus*, accompagnée d'un monogramme formé des lettres C. B., ou G. B., ou encore C. L. B.

2. On trouvera une description détaillée de cette fresque au chapitre suivant : l'Eglise St-François, à Assise.

3. Ces portraits sont reproduits dans l'ouvrage de Plon

des couvents franciscains, Nicolas IV, qu'en 1290 la mosaïque de l'abside du Latran a été refaite, et enrichie des petites figures de François et d'Antoine[1]. François, ici, nous apparaît encore avec une barbe ; il est figuré de profil, élevant la main droite percée du stigmate ; mais déjà le même Torriti, dans sa mosaïque de Sainte-Marie Majeure, exécutée en 1295, nous montre le saint dans la même pose, mais sans barbe : et ainsi, pour la première fois, nous apparaît l'image idéalisée que va bientôt reprendre Giotto[2].

Nous avons vu, maintenant, toute la série des portraits anciens que l'on peut considérer proprement comme des représentations expresses de la figure de François. Quelques autres images ne méritent qu'une mention rapide. Tel un petit portrait sur cuivre du musée de Pise, qui n'est qu'une imitation, souvent reproduite, du XVII[e] siècle ; tel encore un autre au Musée civique de Venise, très finement exécuté dans le style ancien, et portant l'inscription : *Vera S. Francisci effigies*, mais qui n'est, en réalité, qu'une copie du XV[e] siècle ; tel enfin le portrait de l'église San Francesco de Brescia, où je ne puis voir, sous sa forme présente, qu'une imitation tardive de Margaritone. Et si du moins ces œuvres, d'une date plus récente, gardent encore le type ancien, les portraits que nous font voir les gravures sur bois de la Renaissance ne sont plus que des images entièrement fantaisistes, alors même qu'elles prétendent faussement à reproduire des modèles anciens : comme c'est le cas pour la gravure, très souvent reproduite, de l'*Historia Seraphicæ religionis* de Rodulphe, qui nous est donnée, sans l'ombre de raison comme la copie d'un portrait de Margaritone[3]. La même chose peut être dite d'une estampe

1. Reproduites dans Gutensohn et Knapp. *Denkmæler d. Christl. Religion*, Rome 1822 (Pl. 46) ; et d'Agincourt 18, XVIII, 13.

2. Reproduction dans Gutensohn et Knapp., *op. cit.*, pl. 46 ; et d'Agincourt, XVIII, 14. — Voy. Crowe et Calvalcaselle *D. A. I.*, p. 81. — *Le Speculum S. Francisci* raconte l'histoire singulière d'une tentative qu'aurait faite le pape Boniface pour chasser les nouveaux saints de leurs places d'honneur ; mais une force irrésistible aurait empêché les ouvriers de détruire l'image de saint Antoine, par laquelle ils devaient commencer, et qu'ils devaient remplacer par celle de saint Grégoire. Voy. aussi Rodulphe, *Hist. Ser. Relig.*, Venise, 1586, liv. I, p. 77.

3. Ce portrait porte l'inscription suivante : *Vera Beati Francisci effigies ad vi-*

du XVIII[e] siècle, décrite par Mariotti, et dont celui-ci déclare qu'elle passe pour être la copie d'un portrait de François, peint par un maître de Pérouse nommé Tullius, à l'occasion du premier chapitre Franciscain de 1219[1]. Encore y a-t-il mieux que ce soi-disant portrait de Tullius : Barthélémy de Pise nous raconte qu'un portrait de François a été peint, ainsi qu'un portrait de saint Dominique, dès avant leur naissance, sur l'ordre et d'après les indications prophétiques de Joachim de Flore[2]; à quoi il ajoute que ce portrait miraculeux se trouverait à Saint-Marc de Venise. Que si, à Saint-Marc, l'on veut rechercher une image qui ait pu donner lieu à cette fable, on n'y trouvera, parmi les mosaïques, qu'un portrait de saint Dominique de la fin du XIII[e] siècle et une stigmatisation de François du XVII[e] siècle.

En résumé, aucun des anciens portraits ne nous offre une image vraiment directe et authentique de François. Cependant nous devons accorder une autorité particulière aux portraits peints par des contemporains du saint, c'est-à-dire à ceux de Subiaco, des églises Saint-François à Rome et à Pescia. Ces portraits nous font voir le saint comme un homme de taille moyenne, blond, avec une petite barbe, et un long visage maigre. Puis, vers le milieu du XIII[e] siècle, les peintres se mettent à accentuer de plus en plus l'expression ascétique de la figure du saint, et vont toujours s'éloignant de la ressemblance des premiers portraits, jusqu'au jour où les portraits de

vum expressa a Margaritono Aretio. Margariton. pictor sic finxit imagine viva : ast animi dotes fingere nemo potest. Inutile d'ajouter que Margaritone n'a point connu François. — Voy. encore le portrait gravé dans les *Opera S. Francisci*, édition Den Burg, Cologne, 1842. — Fray Salvatore Vitale, dans son *Monte serafico della Verna*, Venise, 1628, parle d'un portrait de François exécuté en Espagne par un sculpteur juif, en souvenir du séjour de François en Espagne, dans l'année 1214.

1. Mariotti, *Lettere pittoriche*, 1788, p. 15. L'inscription porte : *Io Tullio pitore di Peruggia, esendo stato guarito da questo beato huomo F. Francesco d'Assisi d'una grandissima apoplesia, sano audito questo anno 1219 al capitolo delle store alla M. deli Angeli, et ho fato il presente suo ritratto sopra di lui, per divozione che io ho in questo beato huomo.* Marriotti lui-même se montre un peu sceptique à l'endroit de cette inscription.

2. *Liber Conformitatum*, Milan 1513. liv. I, pp. 12 et suiv. — Le fait est également affirmé dans le *Carmen Vitæ*, Cracovie, 1594, chant. III. — Voy. Wadding, *Annales*, t. I, p. 16.

Margaritone ne gardent plus de cette ressemblance qu'une déformation presque caricaturale. A une vérité bien supérieure, mais tout artistique, s'élèvent ensuite les contemporains de Cimabue, et nous voyons enfin, avec Torriti, le souci de la ressemblance individuelle s'effacer complètement devant la libre évocation d'une figure idéale. Ce qui est curieux, c'est que, contrairement à la description de Thomas de Celano, et même aux propres paroles de François, celui-ci soit presque constamment représenté avec une barbe et des cheveux blonds, ce qui nous prouve encore combien il sied d'être méfiant, vis-à-vis des portraits anciens, du moins pour ce qui concerne la ressemblance extérieure des modèles.

Quant à l'importance que ces premiers portraits, malgré leur gaucherie artistique, ont eue pour le développement de l'art italien, elle a été vraiment énorme, et telle qu'on ne saurait la proclamer trop haut. Déjà Vasari a justement reconnu dans ces débuts du portrait une *cosa nuova*. En outre, ces premiers portraits, s'ils n'ont pas fixé dans l'art la figure du saint, y ont définitivement établi les attributs de sa représentation : le livre, — que les peintres ont revêtu des inscriptions les plus diverses, et qui est le symbole de la règle franciscaine, — et la croix, expression symbolique de cette vie entière du saint dont on peut bien dire quelle n'a été que l'adoration et l'imitation du Sauveur crucifié. En témoignage du caractère particulièrement divin de la sainteté de François, les peintres ont figuré les stigmates sur les mains et le côté du saint; et souvent ils ont représenté celui-ci montrant la plaie de son côté à ses fidèles adorateurs. Très peu nombreux sont les tableaux où manquent ces stigmates, en signe de la croyance au miracle de l'Alverne; de telles images ont cependant été peintes dans certaines parties de l'Allemagne et en Espagne, et l'on en trouverait même en Italie. Au reste, leur existence nous est attestée par un récit de Bonaventure, où nous voyons qu'une dame romaine possédait un portrait du saint sur lequel le peintre avait « oublié », ou plutôt omis à dessein, les stigmates miraculeux; et Bonaventure nous ra-

conte que, par un nouveau miracle, ces stigmates ont apparu spontanément sur le portrait[1]. Dans un bref de 1259, le pape Alexandre IV se plaint de ce que, en Castille, on efface des portraits de François les marques des plaies, et que l'on y interdise aux peintres de les représenter[2].

La robe du saint, dont la forme a donné lieu à de très vifs débats au moment de la naissance de l'ordre des capucins, apparaît sensiblement la même sur tous les anciens portraits : le plus souvent d'une couleur brune, gris foncé, ou noirâtre, elle tombe jusqu'aux pieds, serrée par une ceinture de corde dont les bouts pendent en avant; sur les bras, de longues manches de largeur moyenne. Le capuchon, s'élevant très haut sur la tête, en pointe, dans le portrait de Subiaco, nous est montré ensuite, le plus souvent, arrêté sur l'arrière de la tête, ou bien encore posé autour du cou, comme une cravate. Les pieds sont toujours nus, sans sandales[3].

1. Bonav., chap. XVI, p. 784.

2. Wadding, *Annal.*, IV, 1259, p. 105.

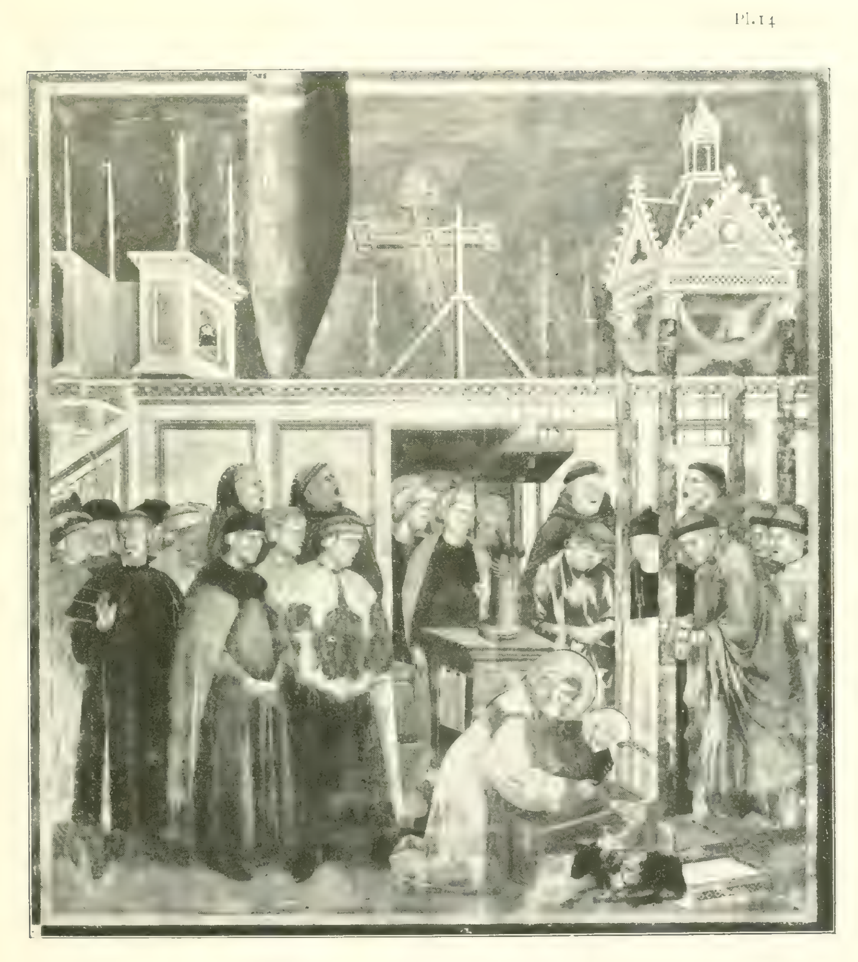
3. Ce n'est point ici le lieu d'insister plus en détail sur le costume de François, mais je dois encore ajouter quelques observations importantes. Celano, dans sa *1re Lég.*, chap., II, p. 699, raconte que François, au début, portait un *eremiticum habitum*, et qu'il marchait *accinctus corrigia et baculum manu portans calceatis pedibus*. Plus tard, après avoir entendu l'Évangile de la Saint-Matthias, *solvit protinus calceamenta de pedibus, baculum deposuit e manibus, et, tunica una contentus, pro corrigia funiculum immutavit; parat sibi ex tunc tunicam, crucis imaginem præferentem, ut in ea pulset omnes dæmoniacas phantasias, etc.* Des trois habits authentiques de François, conservés à Assise, à Florence, et au couvent de l'Alverne, Antonius d'Aça, en 1621, a pu examiner le premier : mais il l'a trouvé fortement entaillé. Les manches de cet habit étaient beaucoup plus larges que celles des observants du temps de d'Aça. — D'autre part Rodulphe, sans doute d'après des traditions anciennes, décrit ainsi l'habit de François : *Tunica B. F. fuit pallentis et cinerei coloris, qualem fuisse tunicam inconsutilem Christi quidam affirmant. Fuit quoque cruciformis, cujus longitudo terram non attingebat, latitudo vero manicarum ad extremas digitorum articulos perveniebat. Capitium quoque quadratum detulit, sanctæ quidem longitudinis quod faciem operiret, qualem habitum deferre consueverunt agrestes homines illius regionis.* — Bonaventure, en 1260, pendant son généralat, a donné des prescriptions très précises au sujet du costume franciscain, mais qui n'ont pas été suivies universellement. Le capuchon a reçu alors cette forme pointue, — entourant l'ovale du visage, et retombant presque jusqu'à la ceinture par derrière, — que nous allons retrouver, le plus souvent, dans les mosaïques de Rome, dans les peintures de Cimabue et de Giotto, et plus tard encore. Les Célestins, dont l'ordre fut confirmé en 1294, ont tenté une nouvelle simplification de l'habit franciscain. Enfin les capucins (institués en 1525 par Matthæus Bascius) ont adopté un capuchon pyramidal très pointu (cuculla); et le portrait de Subiaco semble justifier leur prétention de revenir, ainsi, au costume

II. — LES REPRÉSENTATIONS ULTÉRIEURES DE FRANÇOIS.

Le début du XIVe siècle vit se manifester en pleine lumière ce que le siècle précédent avait préparé. Dans les fresques de l'église supérieure d'Assise, consacrées à la légende de saint François, le génie de Giotto se donna libre cours et, délaissant les étroits sentiers anciens, s'engagea hardiment sur des voies plus larges, à la poursuite d'un but qui ne devait être atteint que longtemps après. A ce jeune homme le Pauvre d'Assise, pauvre de science, mais riche de sentiment, enseigna l'amour de la nature, dont Giotto, depuis lors, fit toujours sa maîtresse et la directrice de son art. Nous aurons bientôt l'occasion de considérer de plus près le commencement du lien intime qui a uni ces deux grands hommes, et qui a été pour nous d'un fruit incomparable; et nous retrouverons alors, une fois de plus, la trace de l'influence de François, secrète, continue, se prolongeant à travers les générations. Ici, il s'agit simplement pour nous de faire un rapide examen des œuvres de l'art italien jusqu'à l'épanouissement de celui-ci, et de voir ce que cet art a fait de la figure de l'homme dont les portraits ont été, pour lui, la première leçon vraiment précieuse et efficace. Les milliers de peintures où reparaîtra l'image de François nous montreront comment la représentation de celui-ci a continué, pendant les siècles qui ont suivi le sien, à constituer un élément important de l'évolution artistique. Cette représentation d'un saint dont l'essence intime résidait dans l'enthousiasme profond de l'âme, se traduisant au dehors sous la forme du sentiment, fournissait toujours à l'artiste une tâche difficile et grave, si souvent qu'elle eût été abordée déjà. La robe du moine, facile et peu intéressante à dessiner, ne comptait, pour

primitif, dessiné et porté par François lui-même. — Pour les détails de la question, voyez : Wadding, t. I, 1208, p. 47; *Annales Capucinorum*, vol. I; Zacharias Boverius, *Dissertazione de vera habitus forma;* Gonzaga, *De Origine Seraphicæ religionis*, 1603, pp. 5 et suiv., *Acta Sanct.*, Oct. II, appendix, pp. 577 et suiv.

Pl. 14



GIOTTO. — LA CRÈCHE DE GRECCIO
(Assise, Saint-François.)

ainsi dire, pas : toute l'attention devait se concentrer à rendre la caractéristique du saint au moyen du mouvement et de l'expression du visage. Aussi François est-il une de ces figures constamment répétées qui ont été une source spéciale d'enseignement pour l'art de la Renaissance. La peinture moderne a trouvé en lui comme un modèle prédestiné pour sa période d'études : cette peinture dont la signification propre était précisément la traduction extérieure de l'émotion intime, la mise en valeur du caractère personnel. A cet art, François offrait une individualité définie, un caractère à la fois plus marqué et plus universellement saisissable que la plupart de ceux qui formaient le répertoire habituel de l'art chrétien. Les attributs, chez lui, n'étaient qu'un détail accessoire; un peintre de talent pouvait les supprimer entièrement, et se borner à traduire par la flamme pieusement inspirée du regard, par l'humilité de l'attitude, l'âme profonde d'un saint dont le souvenir vivait immuablement dans la conscience du peuple. De là vient que François, avec un très petit nombre d'autres figures, est toujours resté la pierre de touche des progrès de l'art, et que sa représentation nous permet aujourd'hui de reconnaître, d'étape en étape, le développement de ces progrès. De même que saint Jean-Baptiste a servi à figurer l'enthousiasme de l'ascète et du voyant, saint Jérôme la méditation pénitente du vieillard, saint Sébastien la souffrance physique du jeune homme, sainte Madeleine le repentir et l'amour chrétien de la pécheresse, saint Georges le courage inspiré de Dieu, de même François a été l'incarnation de la béatitude exaltée de la foi. Ce sont là des types idéaux, comme tout art religieux doit en posséder, universellement intelligibles, et qui, pourtant, ont toujours à être conçus individuellement sous un aspect nouveau, simples et homogènes en soi, et qui cependant produisent une variété inépuisable d'idées et d'émotions.

Si nous voulions examiner tous les changements qu'a subis la figure de François dans l'art italien, entrer dans le détail des formes différentes dont elle a été revêtue, nous aurions à écrire une histoire complète de cet art : car je ne crois pas

qu'il y ait eu un seul artiste qui, au moins uns fois, ne nous ait représenté la figure du saint. Il faudra donc que nous nous contentions de quelques considérations générales, d'abord au sujet des attributs, puis à celui du type, enfin au sujet du rôle de François dans les tableaux de dévotion, de son rapport avec les autres saints, et avec toute la représentation de l'histoire chrétienne.

La croix et le livre, que nous avons vus entre les mains de François sur les plus anciens portraits, demeurent les attributs les plus ordinaires de sa figuration, dans toutes les périodes et pour toutes les écoles. Mais bientôt les artistes renoncent à symboliser la règle franciscaine au moyen d'inscriptions spéciales sur le livre. Je ne connais plus guère que deux tableaux sur lesquels on lise encore ces mots, bien caractéristiques de la pensée et de la vie du saint, et d'ailleurs commentés par lui-même dans l'opuscule sur la véritable voie : *Fratres mi autem assit gloriari nisi in cruce Domini nostri, Jesu Christi, per quem mihi mundus crucifixus est et ego mundo* (Galat., VI, 14) : à savoir un tableau de Sano di Pietro à l'Académie de Sienne, et un autre, du XIVe siècle, au musée de Pérouse. L'ancien motif de la main montrant la plaie du côté, lui, devient de plus en plus d'un usage traditionnel : mais, avec le progrès de l'art, le désir d'éviter la raideur dans le geste de la main amène l'habitude de placer la main sur la plaie. Souvent aussi les peintres du nord représentent François occupé à lire un livre, ou plongé dans la contemplation de la Croix [1]. Et partout l'on cherche à renforcer l'expression de la soumission pieuse à la volonté de Dieu, traduite dans le visage, par la manière de plier les mains ou de les croiser sur la poitrine. Parfois même François, dans l'élan de son émotion, lève les mains vers le ciel, ou fait un geste comme celui qu'il a dû faire en apercevant l'apparition du Séraphin. Au pied de

1. Pour François lisant, voy. notamment Basaiti, Académie de Venise, n° 60; *Busati, ibid.*, n° 81; Domenico Veneziano, Florence, S. Croce; Pérugin, église S. Maria Nuova, à Fano. — Pour François contemplant la croix; Benaglio, musée de Vérone, n° 282; Rivelli, musée de Bergame; Al. Vittoria, Venise, église S.-Franç. à Vigna; et, à Berlin, un tableau attribué à l'école de Padoue, n° 1182.

la Croix, ou bien encore en présence de l'enfant Jésus assis sur le bras de sa mère, il plie humblement les genoux, en signe de recueillement et de vénération. Une fois seulement, sur le tableau déjà cité de Sano di Pietro, j'ai trouvé François tenant dans sa main le Séraphin; mais c'est là un motif qui remonte peut-être à des modèles siennois plus anciens, de même que, dans un tableau d'Ambroise Lorenzetti, à l'Opéra del Duomo de Sienne, nous voyons le Séraphin flotter auprès de la plaie du côté. Les pieds de François, conformément à l'usage nouveau des franciscains, sont communément couverts de sandales. Les plaies, presque toujours, sont représentées simplement comme celles du Christ : ce n'est que d'une façon tout à fait exceptionnelle qu'un tableau de Crivelli, à Londres [1], nous montre le percement de la chair en forme de la tête d'un clou, tel qu'il a été minutieusement décrit par les vieux biographes. Dans l'Ombrie et en Toscane, jusqu'après le milieu du xv[e] siècle, la coutume, ou peut-être la règle religieuse, exigent que les stigmates soient ornés de rayons, comme ils l'étaient à l'origine pour mieux attirer l'attention du spectateur. Chose singulière, ces rayons manquent tout à fait sur maintes œuvres bolonaises du xiv[e] siècle, ce qui conduirait presque, si nous avions quelque autre document pour appuyer cette présomption, à supposer que la savante cité ne reconnaissait pas le miracle de l'Alverne [2]. Enfin, il nous suffira de citer brièvement l'étrange représentation des saints François et Antoine de Padoue sur un relief, dans le corridor de la sacristie du Santo de Padoue : ce relief, datant de la fin du xv[e] siècle, nous montre les deux saints portant des écussons, sur lesquels sont figurées les armoiries que nous voyons souvent reproduites sur la porte d'entrée de couvents franciscains : les deux bras, croisés l'un sur l'autre du Christ et de François, figuration symbolisant l'idée, exprimée d'abord par Barthé-

1. Reproduit dans l'ouvrage de Plon, p. 391.

2. Voy. par exemple : un médaillon auprès du portail latéral de droite à San Petronio, et, dans deux chapelles de la même église, des fresques de la première moitié du xiii[e] siècle, faussement attribuées à Buffalmacco. — Voy. aussi les intarses sur les portes des armoires de la sacristie du Santo à Padoue (xv[e] siècle).

lémy de Pise, de la conformité de François avec le Sauveur.

Lorsque Giotto reçut la commande de peindre, à Assise, une longue série de scènes de la Légende de François, il suivit d'abord la tradition de ses devanciers en représentant le saint avec une barbe. C'est plus tard seulement, lorsqu'il eut à peindre les mêmes scènes pour l'église Santa-Croce de Florence, qu'il rompit avec la tradition, comme l'avait déjà fait avant lui Torriti, et créa, dans ces fresques de Florence, après l'avoir inauguré dans les allégories de l'église inférieure d'Assise, qui lui fournissaient pour cela une occasion particulièrement favorable, le type idéal d'un jeune saint sans barbe. Ainsi se trouva réalisée cette généralisation des traits individuels qui était propre à la période de l'art où appartenait Giotto : une généralisation qui ne se faisait point au détriment du caratère personnel, mais contribuait, au contraire, à le mettre mieux en relief. Dans cette figure juvénile du saint, Giotto a symbolisé le pouvoir enthousiaste de l'amour chrétien. Encore son innovation n'a-t-elle pas, d'abord, produit grand effet : car la tradition restait trop puissante, et le peuple était accoutumé à l'ancienne représentation de son saint favori. Ce n'est qu'au XVe siècle que le type créé par Giotto s'est répandu universellement, au point de devenir presque une règle constante dans l'Italie du Nord, jusqu'à Francia, Titien, et Corrège[1]. En Ombrie et en Toscane, cependant, les artistes ont toujours conservé une certaine préférence pour l'ancien type barbu, comme aussi pour la couleur blonde des cheveux. Le premier peintre qui, après Giotto, a représenté François sans barbe, à Florence, du moins à notre connaissance, est un artiste venu du Nord, Domenico Veneziano, et son exemple a été suivi plus tard, notamment, par Pierro della Francesca, Fra Angelico, Filippo Lippi, Botticelli, Filippino, Rosselli, Luca della Robbia et ses élèves, Agostino di Duccio, Benedetto da Majano, etc. Mais Domenico, tout en s'affranchissant de la tradition sur quelques points de détail, n'en a pas moins cherché à bien définir l'individualité

1. Dans les peintures de Moretto et de Romanino, François a toujours une barbe.

de François. Aucun autre peintre du temps n'est parvenu à rendre aussi profondément cette individualité que le maître vénitien dans sa fresque de Santa-Croce de Florence, à moins pourtant que cette fresque, comme le croyait Vasari, ne soit pas de lui mais d'Andrea Castagno. François nous y est représenté à côté de Jean-Baptiste, à la fois par manière de rapprochement et d'opposition. Les deux figures expriment une âme remplie de l'ardeur de foi la plus intime et la plus fervente : mais elles l'expriment de deux façons bien différentes. Cette ardeur de foi, chez le jeune Jean, s'épanche au dehors avec un zèle presque fanatique; chez François, plus âgé, elle se recueille et se concentre au fond de l'âme[1]. C'est d'une façon toute semblable que les deux saints nous apparaîtront, l'un près de l'autre, dans l'une des œuvres les plus magnifiques de la période la plus parfaite de l'art, la *Vierge de Foligno* de Raphaël : l'un sommant le spectateur, par son regard et son attitude, de partager sa foi, l'autre tout plongé dans la contemplation de l'enfant divin, et comme abstrait du monde, sans aucun autre rapport avec lui que le geste indicateur de sa main.

Entre tous les artistes, aucun ne semblait aussi bien fait pour représenter saint François, pour ressentir et traduire profondément l'âme du saint, que frère Jean de Fiesole : mais, malheureusement, il ne nous a laissé que fort peu d'images du Pauvre d'Assise[2]. Il y a toujours, pour nous, quelque chose d'étrange à penser que ce peintre à l'âme infiniment séraphique ait porté la robe noire et blanche des Frères Prêcheurs, au lieu de celle des franciscains : car c'était bien un artiste d'après le cœur de François, et, s'il a rarement représenté celui-ci, du moins, est-ce le sentiment de François qu'il a prêté à toutes les figures de saints qu'il a peintes. Son élève, le joyeux Benozzo, au contraire, a eu pleinement l'occasion d'exercer son talent de conteur sur la

1. On pourra comparer à cette peinture : le tableau de Domenico Veneziano aux Offices; un tableau faussement attribué à Castagno à l'Académie de Florence; un tableau d'Antonio Vivarini, à l'Académie de Venise (n° 607); et le tableau faussement attribué à Filippino, à Londres (n° 598).

2. Voy. la merveilleuse figure de saint François peinte par Fra Angelico dans sa grande *Crucifixion* de Saint-Marc (gravée par Gaillard dans l'ouvrage de Plon).

légende de François, dans ses fresques, de Montefalco : mais jamais il n'y est parvenu, non plus que dans son tableau de Londres, à exprimer avec toute sa profondeur le pieux recueillement du saint. Cette expression était réservée à des artistes d'un tempérament différent, par exemple à Francia, dans les peintures duquel François revient très souvent, et toujours est figuré d'une façon nouvelle, jusqu'aux limites extrêmes de la vérité artistique, et toujours nous est montré se livrant, de tout son être, à la contemplation divine[1]. Pérugin, lui aussi, était bien fait pour représenter l'âme extatique du saint; et Corrège nous en a offert une image merveilleuse, dans son tableau de jeunesse au musée de Dresde. Mais personne n'a su faire mieux rayonner, dans le regard et dans le mouvement de François, cet élan infini de l'amour chrétien, que Moretto, dans son magnifique *Couronnement de la Vierge* à l'église San Nazaro de Brescia. Combien calme et réservé nous apparaît saint François, en comparaison, lorsque, dans la *Vierge* de Titien à l'église des Frari de Venise, il recommande à la mère de Dieu la famille des donateurs! Comme il nous apparaît rêveur et recueilli en soi-même dans la *Vierge* de Giorgione à Castel-Franco! Et voici maintenant une autre conception du saint : la statue faite par l'un des Robbia, pour Sainte-Marie-des-Anges à Assise, nous fait voir les souffrances de la douleur corporelle, la faiblesse des membres, la maladie et le dépérissement, comme si le saint, dans ce lieu de son triomphe, faisait appel à la pitié des fidèles, et leur rappelait quelle lourde croix il a eu à porter, afin de leur assurer les plus hautes grâces.

Au XVIe siècle, nous voyons refleurir la tradition, — qui d'ailleurs n'avait jamais disparu complètement, — d'un François barbu. Tel nous apparaît le saint, à Venise, dans les œuvres de Tintoret, de Paul Véronèse, et notamment de l'école des Bassan ; à Bologne, dans celles de Louis Carrache, de Guide, de Guerchin ; à Florence dans celles d'Allori, de Cardi, etc. Pour les maîtres de cette période, toujours désireux de montrer leur talent dans

1. Voy. notamment la *Conception de la Vierge*, au musée de Bologne (n° 371).

une représentation de l'extase poussée jusqu'au paroxysme, la figure de François était particulièrement bienvenue : car aucune ne leur fournissait mieux l'occasion de faire étalage de leurs aptitudes. On ne saurait exiger d'eux la simplicité et la retenue anciennes : mais le fait est que leurs représentations de François sont, dans toute leur œuvre, les morceaux où se révèle à nous le plus favorablement leur adresse à saisir le spectateur, par une image très vive d'une passion portée à son plus haut degré. Et par là s'explique, sans doute, que, à cette époque, pour la première fois, saint François soit souvent devenu le sujet de compositions toutes consacrés à lui, comme on avait fait déjà précédemment pour saint Jérôme, pour saint Jean-Baptiste, et pour la Madeleine. Il ne s'agissait plus désormais d'un portrait, ni d'une figuration de François parmi d'autre saints, mais d'une peinture où il était représenté seul, ou bien dont il formait le centre. Tantôt les peintres le montraient plongé dans la lecture de l'Évangile, ou dans la contemplation de la croix, tantôt recevant les stigmates[1]. Le plus souvent, il était agenouillé dans la solitude d'une forêt; entouré de la dévastation d'une nature sauvage, occupé à prier devant un crucifix, il venait de laisser tomber de sa main le livre sacré; et la présence d'une tête de mort évoquait le souvenir des profondes pensées que lui suggérait sa méditation des souffrances du Christ[2].

C'est dans une gravure de Marc-Antoine[3] que se montre à nous, pour la première fois, cette conception de saint François comme pénitent; et on la retrouve, assez pareille, vers le même temps, sur un relief du portail de Sainte-Marie-des-Miracles, à Venise.

Le puissant élan que prit la religion catholique en opposition à la Réforme, sous l'influence du nouveau fondateur d'ordre, Ignace de Loyola, — venant, lui troisième, après Benoît et

1. Il est souvent difficile de déterminer si une peinture de cette école représente *François pénitent* ou la *Stigmatisation*, Voy., par exemple, le tableau de Guerchin à l'église S. Giovanni in Monte, de Bologne où les deux sujets se trouvent évidemment réunis.

2. Parfois les peintres figuraient, en pendant, *sainte Claire* également plongée dans la contemplation du crucifix.

3. B. 148, p. 79.

François, — s'est trouvé profiter de nouveau à la mémoire de ce dernier. Partout où s'est produite la Réforme catholique, en Italie, en Espagne, en Belgique, François s'est vu glorifier dans l'art à côté du nouveau défenseur de la hiérarchie de l'Église. Il a été glorifié ainsi par les Carrache, par le Guide, par Guerchin, comme aussi par les Murillo, les Rubens, et les Van Dyck : et il y a même eu des artistes, comme le florentin Cardi de Cigoli, qui ont consacré presque toute leur vie à cette glorification[1].

La représentation isolée et dramatique de François pénitent n'appartient, comme nous l'avons vu, qu'à une phase postérieure de l'art. Dans les premiers siècles de la Renaissance, François apparaît, le plus souvent, réuni avec d'autres saints aux côtés de la Vierge; d'abord isolé dans l'un des compartiments du rétable gothique, puis mêlé aux autres, mais avec toujours une attitude de rapprochement plus intime à l'égard de la Vierge et du Christ. Parfois, nous le voyons mêlant son adoration à celle de ses pieux compagnons, pendant que la Reine des Cieux se penche vers eux du haut des nuages. Parfois aussi, nous le voyons prendre sa part des scènes familières de l'art de l'Italie du Nord, et obtenir l'heureux privilège de pouvoir contempler, avec les bergers, l'enfant Jésus dans sa crèche[2]. Corrège, dans son tableau des Offices, nous le montre comme compagnon de la Sainte Famille dans la fuite en Égypte. Mais c'est surtout dans les scènes de la Passion qu'il trouve sa place caractéristique, comme spectateur douloureusement ému. Si Basaiti, dans sa représentation du *Mont des Oliviers*, nous le montre encore, avec Dominique, séparé des personnages de l'action principale, dans les

1. Nous n'avons pas ici à entrer dans l'étude détaillée de ces peintures : on en trouvera de nombreuses reproductions dans l'ouvrage de Plon.

2. Ainsi chez : Francia, Rome, Coll. Doria; Mazzolino, Londres, n° 82; Timoteo Viti, église Saint-François, à Pesaro; école des Palma, Dresde, n° 238; Berlin n° 199, et Copenhague, n° 52; école de Bonifazio, Londres, n° 74 et Offices de Florence, n° 1319.

Dans les *Nativités*, François nous apparaît notamment chez : Francia, musée de Bologne, n° 81; Garofalo, Rome, Coll. Doria; Zaganelli, Dublin; Bonifazio, musée de Padoue; Massone, Louvre; Alunno, cathédrale de Nocera, Rid. Ghirlandajo, Pétersbourg.



GIOTTO. — LE JAILLISSEMENT MIRACULEUX D'UNE SOURCE
(Assise, Saint-François.)

tableaux qui représentent la *Crucifixion* [1], la *Mise au Tombeau* [2], la *Pieta* [3], la coutume est de l'introduire au premier rang des amis éplorés. Sur le tombeau de Taddeo Pepoli, à Saint-Dominique de Bologne, François se dresse, en compagnie de Dominique et de l'Archange Michel, levant les yeux vers le Sauveur, qui trône dans les airs, en juge du monde. Dans une fresque de l'Église Saint-François, à Pistoie, il adore, avec ses deux compagnons, le Christ apparaissant dans la majesté céleste. Volontiers aussi les peintres le font assister à l'Assomption de la Vierge [4], et presque toujours ils le joignent au groupe des saints qui assistent au *Couronnement de Marie*, ou encore au *Jugement dernier*.

Peu à peu, nous le voyons également prendre la place de la Madeleine sous le crucifix, et baiser les pieds de Jésus : honneur bien mérité, car personne n'a, comme lui, ressenti pour son compte les souffrances du Fils de l'homme, ni réappris à l'humanité à s'approcher de la croix en une humble et intime adoration. Les crucifix de Giunta, sur lesquels, au lieu de François, c'était Élie qui était représenté à genoux, ceux du « Maître de François » et de Margaritone, ont été le point de départ pour cette nombreuse série de représentations du saint au pied de la croix : pour ces *Adorations de la Croix,* qui ont fini par prendre une place propre parallèlement aux *Crucifixions* véritables. Et très souvent, parmi les saintes figures représentées dans ces compositions, c'est François, qui, après le Christ, joue le rôle principal [5]. Il y a, à l'Académie de

1. Cimabue, dans les deux *Crucifixions* de l'église supérieure d'Assise. — Voy. encore, au Louvre, une peinture siennoise, n° 488, et, à Modène, une grande *Crucifixion* de l'école de Ferrare.

2. Voy. notamment une *Mise au tombeau* du musée de Ferrare, faussement attribuée à Galatto Galatti.

3. Par exemple, dans un Garofalo du musée de Munich, n° 1080.

4. Voy. notamment : Lippo Memmi, Munich, 986; P. della Francesca (ou plutôt B. della Gatta) église Sainte-Claire, à Borgo san Sepolcro; Fungaï, église des Servites à Sienne; Balducci, église S. Spirito, à Sienne. — Nous trouvons François assistant à la remise de la ceinture dans plusieurs tableaux de l'Académie de Florence.

5. Voy. notamment : Giotto, Munich, n° 981 ; école de Giotto, église Saint-François de Pistoie ; Spinello, cathédrale et église Saint-François, à Arezzo; école des Gaddi, Berlin, n° 1103; Barna, évêché d'Arezzo; A. Lorenzetti, Londres, Coll.

Florence un remarquable tableau d'un maître archaïsant du début du XIV[e] siècle, dont nous aurons encore à reparler plus en détail, et qui nous fait voir un des plus anciens monuments de ce mélange allégorique du culte de la croix et du culte de François. Un peu plus tard, dans la fresque de Taddeo Gaddi, au réfectoire de Santa-Croce, la véritable filiation du Crucifié dans la personne des franciscains est opposée et mise en pendant à la série des Prophètes de l'ancienne loi, représentés parmi les branches de l'arbre généalogique.

Il nous suffira de mentionner brièvement d'autres sujets où François se trouve, maintes fois, introduit, sans avoir avec eux aucun rapport spécial : tels sont le *Christ prêchant*[1], les *Fiançailles mystiques de sainte Catherine*[2], l'*Immaculée Conception de la Vierge*[3], le *Christ au tombeau entouré de saints*[4], l'*Assomption de Marie Égyptienne*[5]. Ou bien encore : François assiste à la glorification d'autres saints : d'Antoine Abbé[6], de Pierre[7], de Marc[8], de Pétrone[9], de Jean-Baptiste[10], de Sébastien[11], de Jérôme[12], de Margue-

Murray ; école des Lorenzetti, Musée chrétien du Vatican ; Donato Veneziano, Académie de Venise ; école de Castagno, musée de Prato ; Finiguerra, *Paix*, au Bargello de Florence ; Agost. di Duccio, relief sculpté, *ibid.* ; Filippino, Berlin, n° 96 ; Alunno, église Sainte-Claire, à Aquila ; Perugin, Académie de Florence et musée de Pérouse ; Bernardino de Pérouse, Louvre ; Spagna, église Sainte-Marie-des-Grâces à Terni ; Tiberio d'Assisi, église Saint-François, à Assise ; Palmezzano, musée de Forli ; Zaganelli, église Sainte-Agathe, à Ravenne ; Francia, deux *Vielles* au musée de Bologne, etc. — De la même façon, dans les couvents dominicains, on a représenté saint Dominique au pied de la croix. Voy. surtout les fresques de Fra Angelico à Saint-Marc de Florence.

1. B. Vivarini, Académie de Venise, n° 614 ; Simon de Naples (?) Réfectoire de Sainte-Claire, à Naples.

2. Benozzo, église Saint-François, à Terni ; F. Thifernate, Citta di Castello ; Spagna, musée Pitti à Florence ; Albertinelli, Pétersbourg.

3. Francia, musée de Bologne.

4. Signorelli, église Saint-Nicolas, à Cortone ; Fungaï, Académie de Sienne (Lunette d'un tableau de Pachiarotto) ; Credi, Londres, Coll. Overstone ; école de Botticelli, Berlin, n° 1125.

5. École siennoise, musée de Pérouse ; Filippino, Munich, n° 1008.

6. Eusebio, musée de Pérouse ; école de Lucques, église Saint-Pierre, à Lucques (faussement attribué à Palma).

7. Jean et Antoine de Murano, musée de Padoue, n° 258.

8. Busati, académie de Venise, n° 84.

9. Costa, musée de Bologne.

10. Filippo Lippi, Londres.

11. Filippino, musée mun. de Gênes ; Bastiani, académie de Venise.

12. Liberale, hôtel de ville de Vérone.

rite[1], de Thomas d'Aquin[2], de Laurent Giustiniani[3].

C'est par le fait du désir de donateurs que François a été figuré dans ces diverses scènes : mais beaucoup plus importante à considérer est la série des nombreux tableaux de piété qui le montrent en compagnie de certaines figures définies : car, ici, il ne s'agit plus de la fantaisie individuelle d'un donateur, mais de traditions fixes de l'ordre franciscain. Les anciennes légendes nous apprennent que, entre tous les saints, c'est Marie, Michel, Pierre et Paul, que François a toujours particulièrement vénérés, et à qui il s'est le plus souvent et le plus volontiers adressé dans ses prières. Thomas de Celano nous dit que François « chérissait d'un amour indicible la Mère de Jésus, parce qu'elle avait donné aux hommes pour frère le Seigneur de la Majesté divine ; qu'à elle il accordait spécialement des chants de louanges, que vers elle il s'épanchait le plus communément en prières, et que sans cesse il la comblait de marques d'affection si pieuses et si tendres que la langue des hommes ne saurait les traduire ». Et Celano nous dit encore : « Mais ce qui doit nous réjouir le plus, c'est qu'il faisait de la Vierge l'avocate de son ordre, et plaçait sous les plis de sa robe, afin que toujours elle les abritât et les protégeât, les fils qu'il était obligé de quitter[4]. Quant à saint Michel, il disait souvent que ce saint méritait d'être particulièrement honoré à cause de la tâche qui lui était confiée de conduire les âmes devant Dieu. Et, en l'honneur de saint Michel, il jeûnait très dévotement pendant quarante jours, entre la fête de l'Assomption et la saint Michel, car il avait coutume de dire que chacun devait offrir, à un aussi grand prince, ou bien un chant de louanges, ou quelque don exceptionnel de Dieu[5]. » Et pour ce qui est des Apôtres, et notamment de Pierre et de Paul, il avait pour eux une vénération extrême, à cause du brûlant amour qu'ils avaient eu pour le Christ.

1. Moretto, église Saint-François, à Brescia.
2 Girolamo da S. Croce, église S. Sylvestre, à Venise.
3. Pordenone, Académie de Venise.
4. Cel., 2e *Lég.*, III, 127, p. 280. — Conf. Bonav., chap. IX, p. 766.
5. Cel., 2e *Lég.*, III, 126, p. 280. — Conf. Wadding, vol. I, 1211, p. 109, et Barthélemy de Pise, *Conformitates*, liv. I, p. 25.

Les quelques prières, composées par François, qui se sont conservées jusqu'à nous, ramènent très souvent le nom de saint Michel à côté de ceux de la Mère de Dieu et des diverses Vertus[1]; et vraiment ce saint paraît avoir joué un rôle tout particulier dans la vie du Pauvre d'Assise. Celui-ci a même tenu à aller en pèlerinage au sanctuaire de l'Archange, sur le mont Gargano; et c'est le jour de la Saint-Michel que s'est montré à lui ce Séraphin que beaucoup ont tenu pour l'archange lui-même. Aussi n'est-il pas étonnant que, peu de temps après sa mort, François ait été placé par l'imagination populaire dans une relation intime avec l'Archange, relation qui s'est trouvée exprimée, pour la première fois peut-être, dans les fresques d'Assise. François est peu à peu devenu, pour ses pieux adorateurs, une incarnation corporelle et miraculeuse de saint Michel, telle qu'il croyait la voir annoncée au septième chapitre de l'Apocalypse. Aussi bien était-ce un temps particulièrement avide de signes et de prodiges; et la propagation des rêveries mystiques de Joachim de Flore avait encore puissamment contribué à accroître ce penchant au symbolisme et à l'allégorie. C'est ainsi que, déjà, Grégoire IX, dans son hymne à François[2],

1. *Opera S. F.*, I., p. 18, ch. II, p. 27 :

Caput draconis ultimum
Ultorem ferens gladium
Adversus dei populum
Excitat bellum septimum.
Contra caelum erigitur
Et nititur attrahere
Maximam partem sydcrum
Ad damnatorum numerum.
Verum de Christi latere
Novus legatus mittitur
In cujus sacro corpore
Vexillum crucis cernitur.
Franciscus princeps inclytus
Signum reale bajulat
Et celebrat concilium
Per cuncta mundi climata.
Contra Draconis schismata
Acies trinas ordinat
Expeditorum militum
Ad fugandum exercitum
Et tres catervas daemonum
Quae draco semper roborat.

2. Dans Barth. Pis., *Lib. Conf.*, lib. I, p. 4.

avait chanté celui-ci comme le champion de Dieu contre le dragon, qui, de nouveau, avait relevé la tête. Puis ce fut un certain Gérard de Borgo San Donnino, celui-là même qui, suivant toute vraisemblance, avait écrit l'introduction à l'*Évangile éternel,* — condamnée en 1255, — qui affirma nettement que la prophétie de l'Apocalypse visait François d'Assise; et cette affirmation, soutenue par Bonaventure au chapitre général de Paris en 1266, y fut solennellement proclamée article de foi pour l'ordre franciscain[1]. Voici d'ailleurs ce que dit Bonaventure, dans la préface de sa biographie :

« Ainsi François se trouve désigné dans la Révélation de cet autre ami, fiancé et apôtre du Christ, l'évangéliste Jean, sous l'image de l'ange portant le signe du Dieu vivant. Que ce messager de Dieu ait été François, le serviteur de Dieu, c'est ce que nous apprenons indubitablement en reconnaissant en lui le comble de la sainteté; vivant parmi les hommes, il a été le modèle d'une pureté angélique, l'exemple offert aux parfaits suivants du Christ. A sentir cela avec foi et piété, nous sommes forcés par la considération de la fonction qu'il a eue, fonction qui a consisté à proclamer que l'on pleure, et se désole, et se vête d'un sac; comme aussi à désigner l'homme soupirant et gémissant par les signes de pénitence de la Croix, et de l'emblème du T; et nous y sommes forcés encore par la considération du trait de ressemblance avec le Dieu vivant qui a été imprimé au corps de François, non point par la force de la nature ni par une invention de l'art, mais par la puissance merveilleuse de l'esprit du Dieu vivant. »

Ce passage fait également allusion aux versets où l'auteur de l'Apocalypse parle de l'empreinte d'un sceau, mise sur les serviteurs de Dieu, et prophétisée par Ezéchiel; et Bonaventure raconte, dans un autre passage, que le T était devenu pour François comme un signe distinctif, qu'il ne manquait jamais

1. Voy. Renan, *Nouvelles Études d'histoire religieuse*, Paris, 1884, p. 217. Barth. de Pise, dans ses *Conformitates*, (Fr. I, et XXXI), raconte que Bonav. a eu par révélation divine la connaissance de cette allusion à François dans l'Apocalypse. — Voy. encore la vie de *François* dans la *Légende Dorée;* Bernardin de Sienne (*De Evangelio æterno sermones*, 60 C, 1, § 7); et Wadding, liv. IV, 1266.

à mettre à la fin de ses lettres, comme un cachet, et qu'il ne se fatiguait pas de recommander à ses disciples [1] ?

Il est donc tout naturel que le culte de l'Archange se soit lié à celui de François, et que ces deux saints nous apparaissent souvent réunis dans les représentations artistiques. Mais François a été souvent aussi comparé et mis en parallèle avec saint Jean-Baptiste. Non seulement le récit de Celano nous montre que cette comparaison était familière à la doctrine franciscaine du XIII[e] siècle : des artistes ont encore été spécialement poussés à réunir deux saints qui, tous deux, avaient pour attribut de porter la croix. Celano, avec le tour d'esprit imagé de son temps, découvrait une foule de points de ressemblance entre les deux saints : tous deux avaient prêché la pénitence et la conversion du peuple ; tous deux avaient possédé le don de prophétie, qui s'était étendu jusqu'à leurs mères, à dame Pica comme à sainte Elisabeth : sans compter que, au baptême, François avait reçu le prénom de Jean [2]. Aussi le rapprochement des deux saints, dans l'art chrétien, est-il des plus fréquents, et Raphaël lui-même ne s'est point fait faute de les réunir.

Quant à saint Jérôme et à saint Antoine abbé, l'habitude que l'on a eue de les associer à François s'explique par la considération du caractère ascétique de la vie de François comme de celle de ces deux saints. La représentation de Jérôme agenouillé en pénitence, dans une forêt, sollicitait immédiatement le peintre à figurer, en pendant, François agenouillé dans un paysage solitaire et recevant les stigmates.

Et ainsi une étude approfondie des représentations artistiques de François amène à conclure que celui-ci, après sa mort, a retrouvé une vie nouvelle dans la pensée et dans l'art des siècles suivants : ses relations intimes, incessantes, et pleines de pieuse tendresse, avec Jésus, la Vierge, les Apôtres, et les Saints, ont

1. Bonav., p. 742 ; — Cel., 2[e] *Lég.*, III, 49, p. 160, et Bonav. chap. IV, p. 752, racontent que le Frère Pacifique a eu l'honneur, plusieurs fois, de voir un grand T sur le front du saint, et qui, avec des couleurs changeantes comme une plume de paon, décorait son visage d'une grâce merveilleuse.

2. Cel., 2[e] *Lég.*, p. 8 ; — Conf. *Conformitates*, liv. I, p. 22.

donné lieu, pour le peuple, à des milliers d'œuvres d'art, entretenant et ravivant pour lui le souvenir du plus cher de ses amis et conseillers célestes. Mais, pour comprendre mieux encore les rapports profonds et directs de François avec l'art, il faut, avant tout, passer en revue les diverses représentations de sa vie, telles que nous les ont laissées les artistes, en se conformant au texte des légendes.

III. — LES REPRÉSENTATIONS DE LA LÉGENDE.

La première œuvre monumentale de l'art nouveau est la légende de François peinte par Giotto, dans l'église supérieure d'Assise. Ce que les siècles suivants vont développer et faire épanouir nous apparaît déjà, dans son premier germe, avec une jeunesse merveilleuse et un monde infini d'espérances, à chacune des pages de ce long récit qui décore les murs de la claire église. Un air s'en dégage qui souffle avec une pureté, une fraîcheur sans pareilles ; et nous voyons s'ouvrir devant nous comme une perspective de riches plaines ensoleillées. C'est là-haut, dans la calme Assise, qu'a été célébrée vraiment la touchante et joyeuse fête de réconciliation entre deux amis qui s'étaient trop longtemps méconnus : l'homme et la nature. Un homme s'est trouvé, saint François, qui les a tous deux embrassés dans un même amour illimité, c'est lui qui a réuni les mains de ces deux amis longtemps séparés, et qui a consacré leur nouvelle alliance pour la première fois. Il y aurait eu là un sujet digne d'être figuré par Giotto, en pendant à cette autre scène nuptiale qu'il a peinte : les *Fiançailles du saint moine et de la Pauvreté.*

La même tendresse enthousiaste pour la nature qui s'exhale de l'*Hymne au soleil* de François ne peut manquer de s'être exhalée, aussi, de ses prédications, qui ont ému et bouleversé toute l'Italie. En même temps que ces prédications exhortaient le peuple à se repentir sur ces péchés, à aspirer vers la grâce rédemptrice, et à la mériter par une vie chrétienne, elles lui

apprenaient une autre leçon : une conception nouvelle de la nature. Au milieu de leurs ardentes luttes et des troubles divers du temps, les contemporains de François étaient tout à coup forcés de se recueillir, et d'apercevoir, avec les yeux du prédicateur plein d'amour, la paix et la beauté d'un univers que, jusqu'alors, ils n'avaient considéré que comme un ennemi. Depuis lors les vertes vallées, les montagnes grises, ont revêtu pour eux un autre aspect; le chant des oiseaux a eu un autre son; la lumière du soleil est devenue plus claire; et le bleu du ciel est apparu plus profond, sous les nuages errants. L'amour de toutes les choses créées, tel qu'il jaillissait des lèvres de François, les a tous envahis. L'adoration du supraterrestre s'est transformée en l'adoration de Dieu dans la nature. Lorsque l'on se plonge dans l'étude de cette période, sans cesse on voit, à côté de la scholastique et de la philosophie abstraite, la tendance profonde du sentiment, dans la mystique, à se mettre en harmonie avec la nature imprégnée de Dieu. Et, sans en avoir jamais une preuve expresse, toujours l'on devine incontestablement que c'est à François que revient la plus grande part dans cette nouvelle tendance spirituelle de l'Italie, et, en particulier, dans les manifestations artistiques de celle-ci.

Les biographes de François n'ont pas une seule ligne pour nous apprendre l'opinion personnelle du saint sur la beauté artistique; seule, une vieille tradition rapportée par Mariano, et, après lui, par Wadding, nous raconte que le saint, un jour, s'est occupé de l'ornementation intérieure de la petite église qu'il a construite, en l'honneur de la Vierge, entre San Gemini et Porcaria. « Sur le devant de l'autel il fit peindre toute sorte de figures : des anges, des enfants, des oiseaux, des arbres, et autres objets analogues; puis, au-dessous, il inscrivit les versets suivants, par lesquels il engageait toutes les créatures à la louange du Créateur :

Craignez le Seigneur et honorez-le! (Apoc., XIV, 7.)
Le Seigneur est digne de recevoir louanges et honneurs. (Apoc., IV, 33.)
Vous tous, qui craignez Dieu, ne manquez pas à le louer! (Ps. CXXXV, 20.)



GIOTTO — LA PRÉDICATION AUX OISEAUX
(Assise, Saint-François.)

Je te salue, Marie, pleine de grâces, le Seigneur est avec toi! (Luc. I, 28.)
Louez-le, Ciel et Terre! (Ps. XLIX, 33; XCVI, 11; CLXXXVIII, 1-4.)
Que tous les fleuves louent le Seigneur! (Ps. XCVIII, 8; Dan., IIILXXVIII.)
Vous tous qui lisez ceci, bénissez le Seigneur!
Que toutes les créatures louent le Seigneur!
Que tous les oiseaux du ciel louent le Seigneur!
Que tous les jeunes garçons louent le Seigneur!
Jeunes gens et jeunes femmes, louez le Seigneur!
Il est bien digne, l'Agneau mis à mort, de recevoir louanges et honneurs!
Que bénies soient la sainte Trinité et l'Unité indivise!
Saint Archange Michel, sois notre défenseur dans la bataille[1]!

Ce récit n'a rien que de tout à fait vraisemblable; et le devant d'autel ainsi orné nous apparaît comme une parfaite illustration du *Cantique du Soleil*. Et, en tout cas, il est sûr que François non seulement a donné une âme au sentiment artistique, sous l'influence de son amour de la nature, mais qu'il a encore offert à l'art, par sa vie personnelle, une matière infiniment riche, et la mieux faite du monde pour lui permettre de parcourir la première étape de sa formation. Depuis des siècles, les artistes avaient été contraints à figurer indéfiniment, en répétitions invariables, les vies du Christ, de la Vierge, et des Apôtres; renonçant au droit de suivre leur fantaisie individuelle, ils avaient dû se transmettre, de l'un à l'autre, des formes schématiques plus ou moins figées, et produire des représentations où chaque figure, chaque mouvement, était d'avance défini et consacré par la tradition. En outre, la plupart des saints n'apparaissaient aux imaginations que comme les symboles de la sainteté; et aucun des événements de leur vie terrestre, sauf le martyre de plusieurs d'entre eux, n'avait laissé un souvenir assez vivant pour offrir à l'art un sujet bien fécond. Un seul d'entre eux, et précisément le précurseur de François, saint Benoît, grâce à la biographie que lui avait consacrée le pape Grégoire, était personnellement connu du peuple, dans les faits de sa longue vie. Aussi bien est-ce de l'ordre bénédictin, — qui, pendant des siècles, avait été seul chargé de la culture des sciences, comme aussi de celle des deux arts de

1. Wadding, *Ann.* I, 1213, p. 156. — Conf. E. Bœhmer, *Francesco d'Assisi*, 1864.

l'écriture et de l'enluminure, — qu'étaient sortis les nombreux manuscrits où, avec infiniment d'amour et de minutie, des moines laborieux avaient figuré les faits principaux de sa vie. Et il n'est pas impossible que François ait été encore vivant au moment où le peintre Conxolus a commencé, au Sacro Speco, ce cycle de fresques qui nous fait apparaître, pour la première fois, un genre de peinture narrative pleine de fraîcheur et de liberté [1]. Mais voici que la Légende de François vint, tout à coup, offrir aux peintres un autre sujet, et d'une bien autre grandeur! Ici, plus de modèles anciens à imiter; tout se trouvait nouveau, le sujet, le sentiment à exprimer, le caractère des figures. Les biographies de Thomas de Celano et de Bonaventure nous révèlent, à chaque ligne, combien cette vie de François était une matière propre à exciter l'enthousiasme, et à stimuler l'imagination : une matière si belle que non seulement les poètes s'en sont tout de suite emparés, mais que la prose même, dès qu'elle y touchait, se transformait en poésie.

D'autre part, la représentation de cette vie active et variée exigeait immédiatement la forme du récit épique : mais en laissant à la fantaisie le champ le plus libre, ce qui était la première condition pour l'éveil et le développement normal du jeune art nouveau. Parfaitement simples avaient été toutes les conceptions de François, parfaitement simples tous les événements de sa vie : l'artiste n'avait qu'à écouter les récits des moines, ou à lire le livre de Bonaventure, et aussitôt les images surgissaient spontanément devant ses yeux. Mais ce qui rendait encore plus particulièrement séduisants ces simples récits, et plus propres que tous autres pour une représentation artistique, c'était le contenu spirituel qui leur était commun. Il s'agissait, pour l'artiste, d'exprimer les émotions les plus pures du cœur humain; de traduire avec une clarté que tout le monde pût com-

1. L'énorme importance de ces fresques de Subiaco pour le développement de l'art italien du moyen âge, et en particulier de l'école romaine, n'a encore jamais été suffisamment indiquée. Voy. cependant Max Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens in Mittelalter*, Leipzig, 1890, I, pp. 254 et suiv.

prendre ce qu'il y avait dans l'homme de plus universel et de plus intime. Et cela n'était possible que si l'imagination s'aidait d'une observation familière et pénétrante de la vie réelle. Le sujet lui-même exigeait impérieusement cette étude de la nature qu'exigeait, aussi, la compréhension de l'esprit franciscain. Et c'est à ce point de vue qu'une comparaison des diverses représentations artistiques de la Légende de François présente un intérêt et une portée considérables, pour la connaissance des premières manifestations de notre art moderne.

Presque pendant tout le XIIIe siècle, les artistes se sont plus occupés de peindre le portrait du saint que de raconter les scènes de sa vie. Lorsqu'ils ont eu à raconter celles-ci, comme cela nous apparaît pour la première fois dans le tableau de Berlinghieri à Pescia, ils l'ont fait en manière d'illustration, dans de petites scènes qui constituaient, pour ainsi dire, un simple encadrement de la grande figure centrale. Aussi de telles représentations, ne relevant que de l'enluminure par leur format comme par leur style, ne pouvaient-elles pas encore prétendre à une réelle importance artistique, malgré bien des motifs déjà vivants que l'on y découvre : ce n'étaient encore que des ébauches. La Légende de François ne pouvait produire son plein effet artistique que lorsqu'elle disposerait d'un espace beaucoup plus vaste, tel qu'il fut accordé à Giotto sur les murs de l'église inférieure d'Assise. Et déjà, dans cette basilique, les fresques du peintre anonyme que nous avons appelé « le Maître de saint François », méritent, sous plus d'un rapport, d'être signalées comme les devancières les plus importantes de l'œuvre magnifique et gigantesque où Giotto a définitivement établi les règles de l'art nouveau. Le XIVe siècle, ensuite, est entièrement resté sous l'influence de ces règles ; et ce n'est qu'au siècle suivant que, d'abord avec Benozzo Gozzoli, puis avec Domenico Ghirlandajo et Benedetto de Majano, en même temps que la Légende s'étendait un peu, un progrès s'est fait sentir dans la composition des scènes et dans leur adaptation à la réalité naturelle ; après quoi, le goût des représentations cycliques ayant désormais disparu, la figuration de

la Légende de François est tombée à ne plus être qu'un misérable exercice de manœuvre, répété çà et là, sur des cloîtres de couvents, avec une minutie invariable et fatigante, sans l'ombre de génie ni d'art véritables.

Il n'y eut sans doute, en Italie, que bien peu d'églises franciscaines où, durant le cours des XIVe et du XVe siècles, la Légende n'eût pas été représentée. Et bien que les reconstructions et remaniements des siècles suivants ne nous aient conservé qu'un petit nombre de ces cycles, le peu qui nous en reste suffit pour nous offrir une image assez nette des phases diverses du développement des arts. Tout particulièrement déplorable est la disparition des fresques que Vasari nous apprend que Giotto a peintes dans les églises franciscaines de Ravenne et de Rimini [1] : mais il est bien regrettable aussi que nous ne connaissions que par de brèves mentions les fresques de Paolo Uccello à la Trinité de Florence [2], et les peintures de Squarcionne, sous le porche d'entrée de l'église Saint-François de Padoue [3]. Les représentations cycliques les plus importantes qui se soient conservées à nous, du moins à ma connaissance, sont les suivantes :

I. — DU XIIIe SIÈCLE.

1. Berlinghieri, église Saint-François, à Pescia. Tableau de 1235.
2. Maître anonyme, église Saint-François, à Assise. Tableau (dans la sacristie).
3. Du même maître. Musée chrétien du Vatican. Tableau.
4. « Maître de saint François », à Assise. Fresques dans la grande nef de l'église inférieure.
5. Vitrail. Assise, église supérieure.
6. Maître siennois anonyme. Académie de Sienne (303). Tableau.
7. Margaritone? Florence, église Santa-Croce, chapelle Bardi. Tableau.
8. Margaritone? Pistoie, église Saint-François. Tableau.

1. Vasari, I, pp. 388 et 392.
2. Vasari II, p. 206. — *In santa Trinita, sopra alla porta sinistra dentro alla chiesa, infresce storie di S. Francesco : cioè il ricevere delle stimate, il reparare alla chiesa reggendola con le spalle, e lo abbocarsi con san Domenico.*
3. Ridolfi, *le Maraviglie del l'arte*, Venise, 1648, I, p. 110. Voy. encore la *Descrizione di Padova* (1776, p. 166) de Rossetti, au temps duquel les fresques ont été blanchies.

II. — DU XIVe SIÈCLE.

9. Giotto. Assise, église supérieure. Fresques.
10. Giotto. Florence. Église Santa-Croce, chapelle Bardi. Fresques.
11. Taddeo Gaddi. Florence, Académie. Tableaux provenant de la sacristie de Santa-Croce.
12. Maître Florentin. Pistoie, tribune de l'église Saint-François. Fresques.
13. Semitecolo, Venise, Académie. Tableau.
14. Pierre et Paul delle Massegne. Bologne. église Saint-François. Reliefs du maître-autel.
15. Maître pisan. Église paroissiale d'Ottana en Sardaigne. Tableau[1].

III. — DU XVe SIÈCLE.

16. École Florentine. Florence, église Santa-Croce. Cloître principal. Fresques.
17. Sassetta. Rétable formé d'une image de saint François et de neuf scènes de la Légende. Le seul de ces tableaux qui se trouve dans une collection publique est à Chantilly.
18. Benozzo Gozzoli. Montefalco, église saint François. Fresques.
19. Benedetto de Majano. Florence. Santa-Croce. Reliefs de la chaire.
20. Domenico Ghirlandajo. Florence, Trinité. Fresques.

IV. — DU XVIe SIÈCLE.

21. École de Giolfino. Vérone, église Saint-Bernardin, chapelle Saint-François. Fresques.
23. Adone Doni. Assise, Saint-François. Cloître principal. Fresques.

A cette liste doivent être jointes encore d'autres séries moins importantes, telles que les gravures sur bois dans l'*Historia Seraphicæ Religionis* de Rodulphe, de 1586, quelques restes de fresques à l'évêché de Bergame, etc.

1. — *Les plus anciennes représentations.*

Bien que déjà les biographies de Thomas de Celano offrissent une grande abondance de faits pouvant convenir à

1. Voy. une notice sur ce tableau par Enrico Brunelli, dans l'*Arte* 1903, VI, pp. 384 et suiv.

une représentation artistique, les artistes se sont d'abord contentés de traiter un petit nombre de sujets, tous destinés à mettre en lumière le pouvoir miraculeux du saint, et son droit à la pieuse vénération des fidèles. Aussi, avant de représenter les scènes de sa vie, a-t-on tenu à commémorer les guérisons qui se sont produites devant ses restes morts. Ces guérisons ont pris la première place, à côté des deux grands miracles de la *Stigmatisation* et de la *Prédication aux oiseaux*. C'est le « Maître de saint François » qui, le premier, et encore en un petit nombre de scènes, aborde proprement l'histoire du saint, depuis sa renonciation à son père jusqu'à sa mort. Après lui, l'auteur du tableau de Santa-Croce, intimement pénétré de la *Légende* de Bonaventure, lui emprunte bon nombre de scènes, et même quelques-unes que, plus tard, les artistes ne penseront plus à représenter. De plus, en même temps que le nombre des scènes représentées s'accroît, on s'efforce à établir entre elles une liaison biographique, sans toutefois atteindre jamais à l'harmonieuse unité artistique d'un épopée complète. La création de cette unité est réservée au génie de Giotto. Mais, pour bien comprendre l'œuvre de ce grand maître, il est nécessaire que nous passions brièvement en revue quelques-uns des cycles qui l'ont précédé.

Ce sont les mêmes quatre guérisons miraculeuses qui ont été choisies par les peintres du tableau de saint François, à Pescia, du tableau de la sacristie d'Assise, et du tableau du Vatican, à cela près que le premier de ces peintres a figuré, aussi, la *Prédication aux oiseaux* et la *Stigmatisation*. Les susdits miracles apparaissent également sur le tableau de Santa-Croce. Le premier est la *Guérison d'une jeune fille contrefaite*, ayant la tête tournée de côté, et dont l'infirmité a disparu au contact du cadavre de François. La pauvre enfant est représentée assise devant le cercueil, derrière lequel se tiennent des moines, pendant que sa mère, agenouillée, implore la grâce du ciel[1].

1. Celano, *1re Lég.*, III, p. 719. *Eo namque die, quo sacrum et sanctum corpus beatissimi patris Francisci reconditum fuit velut pretiosissimus thesaurus, magis super-*

Le second miracle est la *Guérison de Barthélémy de Narni,* un homme qui, pendant six ans, avait eu la jambe entièrement paralysée par la goutte, et à qui François, dans un rêve, a ordonné de prendre un bain : après quoi, confirmé dans sa foi par l'évêque, il a été conduit au bain par François lui-même, visible à lui seul, et qui, ensuite, l'a guéri en lui imposant les mains[1]. Dans les anciennes représentations, nous voyons François, agenouillé, tenir la jambe du malade ; et, de l'autre côté, ce même malade s'en aller tout joyeux, portant ses deux béquilles sur ses épaules. Dans le tableau de Rome, le bain est figuré comme un édifice à coupole : dans les autres tableaux, la scène se passe en plein air, avec un paysage rocheux que traverse un torrent.

Le troisième miracle est un *Exorcisme devant le cadavre de François.* En présence des moines stupéfaits, de petits diables s'échappent de la bouche d'une femme, toute en contorsions, et qui est tenue par un homme. Berlinghieri, dans son tableau, nous montre encore un jeune homme, également possédé, et délivré de la même façon : peut-être a-t-il voulu représenter ce Pierre de Foligno qui, au cours d'un pèlerinage, avait avalé un élément diabolique dans une boisson, et ne put être guéri qu'en touchant le tombeau du saint ? Quant à la femme, Celano et Bonaventure font mention de nombreuses femmes exorcisées au tombeau de François[2].

Le quatrième miracle est la *Guérison d'un infirme* qui,

cœlestibus aromatibus quam terrenis speciebus inunctum, apportata est puella quadam iam per annum habens collum monstruose plicatum et caput humero adnexum, nec poterat nisi ex obliquo sursum respicere. Quæ dum sub arca, in qua pretiosum sancti reconditum iacebat corpus, caput aliquandiu immisisset, statim meritis sanctissimi viri collum erexit, et in condecenti statu caput exstitit reparatum ita, quod puella ex subita sui mutatione obstupefacta, nimis cœpit fugere ac plorare. Fovea quædam namque apparebat in humero, cui caput fuerat applicatum, propter situm quem fecerat infirmitas diuturna.

1. Celano, *1re Lég.*, p. 702. *Cumque venisset ad lacum et balneum fuisset ingressus, manum super pedem sentit imponi tibi, et aliam super tibiam, ipsam quietius extendentem. Continuo proinde liberatus de balneo exivit, laudans et benedicens omnipotentiam creatoris et beatum Franciscum servum ejus.* — Le même récit, abrégé, dans Bonav., chap. XII, p. 755.

2. Celano, *1re Lég.*, p. 702. — Celano, *1re Lég.*, p. 702 et Bonav., chap. XII, p. 755, racontent deux exorcismes accomplis par François de son vivant.

tout boiteux se tient appuyé sur ses quatre membres devant l'autel du saint, et puis est guéri en présence de moines et d'autres personnes. Il s'agit, sans doute, de ce Nicolas de Foligno qui, après avoir vainement dépensé toute sa fortune à consulter des médecins, s'est fait porter au tombeau de François, et là, après une nuit passée en prières, a recouvré la pleine santé[1].

Dans trois de ces scènes, traitées d'une façon très pareille par les divers maîtres, François ne paraît pas en personne. Mais j'ai dit déjà que Berlinghieri a joint à ces miracles posthumes deux autres miracles où c'est bien, cette fois, la personne du saint qui constitue l'objet principal de la figuration : la *Prédication aux oiseaux* et la *Stigmatisation*. L'un des petits tableaux nous montre le saint, suivi de deux hommes, à côté d'un édifice, étendant la main vers les oiseaux qui sont perchés sur des arbres, au sommet d'une montagne. Dans l'autre scène, François est agenouillé, en prière, et lève la tête vers le séraphin, qui, ici, ne projette pas encore de rayons[2]. Mais un pas en avant beaucoup plus décisif a été fait par le « Maître de saint François », dans ses fresques, malheureusement très endommagées, et conservées très incomplètement, du mur gauche de la nef de l'église inférieure d'Assise. Ces fresques nous représentent, suivant l'ordre chronologique : la *Renonciation du saint à son père*, la *Vision d'Innocent III*, la *Prédication aux oiseaux*, la *Stigmatisation*, et la *Mort du saint*. J'ai déjà eu l'occasion, précédemment, d'indiquer la grande importance historique de ces tableaux. Ici, je me bornerai, à signaler la façon toute libre dont le peintre a traité le sujet nouveau[3].

1. — La moitié gauche détruite. Un évêque jette son manteau sur le corps nu du jeune François, debout, penché en avant,

1. Celano, *1re Lég.*, III, p. 719.
2. Reproduction dans l'ouvrage de Plon p. 277.
3. Je m'étends à dessein sur la description de ces fresques, extrêmement remarquables pour leur temps, et d'une très grande importance historique : car personne, jusqu'ici, ne paraît avoir pris la peine de les étudier. Seul, Fratini a justement noté leur portée historique.

Pl. 17.



GIOTTO. — LA MORT DU SEIGNEUR DE CELANO
(Assise, Saint-François.)

les mains levées au ciel. A gauche, des spectateurs ; à droite, les vestiges ruinés d'une figure où l'on doit probablement reconnaître le père irrité. L'expression du nu est encore bien maladroite : mais l'ensemble des figures dénote très vivement une certaine finesse de sentiment, et une remarquable observation de la vie.

2. — A droite repose le pape, coiffé de la tiare, une main levée : vêtu d'un manteau rouge et d'une tunique blanche, il est couché sur un lit dont le haut est orné de rosettes. A gauche, des restes de la figure de François, qui, à demi tourné vers la gauche, était évidemment représenté soutenant de son épaule l'église aujourd'hui effacée.

3. — Suivi d'un autre moine, dont la tête a été repeinte au XIVe siècle, François, tourné à gauche, une main étendue pour bénir, l'autre portant un livre, prêche aux oiseaux, qui, accourant de la gauche, se sont assemblés sous un arbre. Le mouvement de François est excellent et plein de naturel, infiniment plus parfait déjà qu'il n'était chez Berlinghieri et Margaritone, qui, non plus, n'avaient su qu'aligner machinalement des oiseaux en plusieurs rangées symétriques.

4. — A gauche, quelques traces de la figure de François. Plus haut, flotte le jeune séraphin, dans l'attitude du crucifié, avec quatre ailes, dont deux derrière les bras, et les deux autres croisées devant le corps. A droite, une chaîne de montagnes revêtues de plantes.

5. — François est étendu, la tête à demi tournée à droite, les yeux fermés, les bras posés le long du corps, et vêtu d'une robe que ceint une corde. Derrière lui, à droite, se tient debout un moine en vêtements de chœur, occupé à tenir la main gauche du saint, pendant qu'il balance l'encensoir de l'autre main. Derrière sa tête sont peintes les figures de trois autres moines, qui semblent tenir des cierges ; et, au premier plan, les têtes de trois personnes agenouillées, dont l'une, en pleurant, pose l'une des mains de François sur sa tête. Un quatrième moine touche de son doigt la plaie sur le flanc du saint,

et se tourne vers son voisin de gauche, qui lève la main, en signe d'étonnement, à cette vue[1].

Ces peintures se distinguent absolument de toutes les œuvres du temps par la vivacité des visages et des attitudes. Presque rien n'y subsiste plus du schématisme de l'art archaïque : tout nous parle d'une observation directe de la nature, pour gêné que soit encore le dessin dans les détails. Il y a là un progrès manifeste et considérable, qui légitime pleinement la place importante assignée plus haut au « Maître de saint François » parmi les précurseurs de Cimabue et de Giotto.

Aussi n'est-il pas étonnant que l'artiste qui a eu à dessiner le vitrail de la première fenêtre de droite, dans la nef de l'église supérieure, ait reproduit littéralement ces fresques pour représenter la *Prédication aux oiseaux*, la *Vision d'Innocent III*, et la *Stigmatisation*. Il n'a pas représenté la *Renonciation de François à son père :* mais il l'a remplacée par une autre scène de la vie du saint, celle où François, agenouillé devant le crucifix de l'église Saint-Damien, reçoit l'ordre de reconstruire l'église. Quant à la scène de la *Mort du saint,* il l'a remplacée par la *Guérison de Barthélémy de Narni,* pour laquelle il a trouvé un modèle dans le tableau de la sacristie. Le dessin de ce vitrail nous atteste que son auteur a dû être un contemporain immédiat du « Maître de saint François ».

A côté de ce maître anonyme, ou même au-dessus de lui, se place le maître anonyme siennois : par le caractère vivant de sa représentation, par son ardent enthousiasme pour son objet, par l'originalité de son invention, ce Siennois pourrait même être mis en parallèle avec Giotto sans qu'il en résultât pour lui aucun désavantage. Il commence son récit par la *Renonciation du jeune homme à son père.* François est vêtu à nouveau par l'évêque, assis devant un bel édifice, pendant qu'à gauche son père se tient debout, entouré d'autres hommes

1. Reproduction dans Fea, *Descrizione di S. Francesco d'Assisi*, Rome, 1820, p. 23.

Puis vient la scène où François, levant les mains au ciel dans l'église de Saint-Damien, s'agenouille devant le crucifix, qui semble avoir pris vraiment chair et sang, et que nous voyons étendre une main vers le jeune homme. Dans la *Vision d'Innocent,* couché au premier plan, François est figuré derrière, à gauche, occupé à soutenir une tour qui s'est détachée d'un édifice, et qui menace de tomber. Dans la scène suivante, François s'avance, les yeux levés au ciel avec une expression merveilleuse de piété, la main levée pour bénir, vers des oiseaux, rassemblés sur le sol au pied d'une montagne couverte de végétation. Après quoi nous le voyons à genoux dans un char que traînent deux anges ; et le char flotte dans les airs, au-dessus d'une maison où l'on aperçoit des moines endormis. Les stigmates, François les reçoit par cinq rayons qui, pendant qu'il a les bras largement ouverts, descendent sur lui, du Séraphin qui flotte au-dessus de lui. La scène suivante est toute nouvelle pour nous, de même que celle de la *Vision du char de feu :* elle représente *François installant une crèche à Greccio.* Derrière un autel, un prêtre et deux diacres sont debout, étonnés, levant les mains d'un geste un peu raide ; devant l'autel, François est agenouillé, auprès de l'Enfant Jésus emmailloté dans la crèche. Enfin nous assistons aux *Obsèques du saint :* il est étendu sur un brancard, tandis que, derrière lui, deux évêques, entourés de plusieurs moines, célèbrent la cérémonie funéraire. Et que si l'on veut se faire une idée bien nette de l'importance qu'a eue, pour le progrès de l'art, la Légende de François, que l'on compare seulement ces scènes exquises, pleines de vie et d'émotion, avec les représentations de la vie du Christ que peignaient, à la même époque, les peintres siennois ! Certes, tous ces maîtres ont en commun la profondeur de leur sentiment religieux : mais combien les peintures de la nouvelle Légende se distinguent de celles des sujets anciens, par une observation plus directe et un emploi plus libre de l'invention personnelle !

Il est vrai que la Légende de François a trouvé, chez ce

maître inconnu de Sienne, un interprète autrement doué que celui qui, à l'église Santa-Croce de Florence, a décoré de vingt petites scènes le tableau d'autel de la chapelle Bardi, et qui, sans doute pour la première fois, a essayé de traiter la série complète des faits de la légende pouvant convenir à une traduction artistique. Le premier sujet, ici, est la scène où François, tout jeune encore, donne son manteau à un pauvre, pendant qu'un homme, à gauche, semble nous signaler cet acte de charité. Dans la *Renonciation du saint à son père*, qui vient ensuite, François est nu; l'évêque, assis, va le couvrir d'un manteau, tandis qu'il désigne de la main le vêtement qu'il vient de laisser tomber sur le sol; le père, derrière qui se tient dame Pica, étend la main vers la droite, avec un mouvement automatique. Vient ensuite une scène que nous n'aurons plus jamais l'occasion de rencontrer : c'est, d'après la Légende de Bonaventure, le *Choix de la robe franciscaine*. Le jeune saint est debout, auprès de l'évêque assis à gauche; et, avec un bâton, il touche une robe étalée sur le sol, en forme d'une croix. Et la scène qui vient ensuite, elle aussi, a été généralement négligée dans les représentations ultérieures : François, dans cette scène, est agenouillé devant un autel, derrière lequel un prêtre se prépare à ouvrir un livre : à gauche, debout, Bernard attend, de même que François, que l'Évangile fournisse l'oracle sur les principes de la règle nouvelle. Puis vient la *Confirmation de cette règle par Innocent* : celui-ci, entouré par des évêques, est assis au premier plan, et reçoit le livre que lui tend François, à genoux devant lui. François, ici, n'est accompagné que d'un moine et d'un laïc. Après quoi la petite image suivante figure la *Prédication aux oiseaux*, et d'une manière très naïve, encore toute voisine de celle de Berlinghieri. François, escorté de deux moines, bénit les oiseaux, rangés en cinq séries toutes raides, au-dessus l'une de l'autre. Et voici maintenant encore une scène nouvelle pour nous : François, qui s'est embarqué à Ancône, subit une grande tempête, et sauve le vaisseau par sa prière. Nous le voyons prêchant à un grand nombre de figures nues,

à genoux devant lui. Puis le voici qui, accompagné d'Illuminé, apparaît et se met à prêcher devant le sultan, assis sur son trône parmi une nombreuse suite. *La Crèche de Greccio,* ici, est beaucoup plus riche en figures, mais infiniment moins vivante, et dramatique, et conforme à l'esprit de la Légende, que chez le peintre siennois, François est devant un pupitre, séparé de l'Enfant Jésus qui repose, au premier plan, sur un terrain rocheux; nombre de personnes entourent le saint, pendant que, dans le fond, un prêtre célèbre la messe à l'autel. Et maintenant, encore un sujet nouveau, la *Vision de Monald :* auprès d'un groupe de moines, à gauche, un franciscain barbu (sans doute Antoine de Padoue), aperçoit, en l'air, le buste du saint. La *Stigmatisation* est figurée de la même façon que dans les autres peintures du temps : trois rayons descendent du séraphin sur François, qui, agenouillé dans un paysage montagneux, tient les bras ouverts et levés. Puis viennent les *Obsèques du saint :* à la tête du lit mortuaire, un prêtre lit dans un livre, pendant que, derrière lui, un moine agite l'encensoir, que d'autres moines se tiennent à l'entour, et que l'on aperçoit, au premier plan, quatre infirmes. Deux anges emportent au ciel le buste du mort. Quant aux miracles posthumes, ceux de la *Guérison* de la jeune fille, de la *Guérison du boiteux*, et de l'*Exorcisme,* sont représentés tout à fait comme dans les peintures décrites plus haut : mais le tableau de Florence nous fait voir quelques autres scènes que nous ne voyons que là. C'est, d'abord, *François,* dans les premiers temps de sa mission, *tenant sur ses genoux un lépreux,* et, sur le même petit tableau, on l'aperçoit encore *lavant les pieds à un pauvre.* Dans la scène suivante, le saint, debout derrière un autel, se tourne vers une troupe de mendiants nus, le bâton à la main, : ce qui signifie, sans doute, la *Vocation des disciples.* Et le peintre n'a pas manqué, non plus, à représenter cette scène touchante où *François,* accompagné de ses disciples, *rencontre un berger* qui porte deux agneaux sur son épaule, et sauve la vie à ces pauvres bêtes. Un autre sujet le représente *nu, attaché*

à une colonne, une corde au cou; un groupe d'hommes et de femmes le considèrent avec curiosité; et lui, se tournant vers eux, les invite à le mépriser comme un misérable pécheur, parce que, sous l'épreuve de la maladie, il a rompu la rigueur de son jeûne. Enfin les deux derniers petits sujets représentent des scènes qu'il ne m'a pas été possible de définir. L'un nous fait voir une foule de gens, sous la conduite d'un diacre, qui reçoivent la bénédiction d'un évêque; l'autre, la rencontre d'un berger avec un moine qui, certainement, n'est pas François.

C'est, en vérité, une tâche bien pénible, d'examiner d'un peu près ce vieux tableau, placé dans une chapelle sombre, et presque entièrement noirci par le long cours des siècles; et j'ajouterai que, pour pénible qu'elle soit, c'est une tâche dont le profit est bien mince, en comparaison de celui que l'on retire du spectacle des fresques d'Assise ou des tableaux de Sienne.

Seul, l'intérêt des sujets choisis compense un peu le manque complet de vie et d'émotion, dans cette ancienne peinture. Les petites figures y sont encore rangées à côté l'une de l'autre d'une manière raide et conventionnelle, dans le goût de l'art expirant des périodes précédentes; et ce n'est vraiment que le froid squelette dénudé des charmants récits de Bonaventure qui nous est offert dans ces pauvres images.

2. — *Giotto et l'art des* XIVe *et* XVe *siècles.*

Les représentations cycliques de la légende décrites jusqu'ici sont nées, pour la plupart, indépendamment l'une de l'autre. Chacun des artistes a conçu à sa manière le texte des biographes. C'est à Giotto qu'était réservé, avec sa grande importance artistique, et le rayonnement étendu de son activité, de fixer pour longtemps le choix des sujets, comme aussi la manière traditionnelle de les représenter.

Ainsi nous trouvons déjà, à Saint-François de Pistoie, une reproduction presque littérale d'une partie des vingt-huit

grandes fresques dont Giotto, vers la fin du XIIIe siècle, dans l'église supérieure d'Assise, a décoré les parois de la nef. Là, dans le chœur de l'église de Pistoie, ces fresques à demi ruinées nous révèlent la main de deux maîtres, dont l'un, plus rude et plus maladroit dans l'exécution, paraît assez difficile à déterminer, tandis que l'autre est certainement un Florentin qui subit l'influence de la première manière de Giotto[1]. D'après Vasari, d'ailleurs assez mal informé, cette chapelle aurait été peinte par Puccio Capanna. En tout cas, c'est en 1343 qu'un certain Bernardin dei Ciantori, à ce que nous apprend une inscription, a fait décorer de vitraux, peintures, etc., la tribune de l'église : il aura d'abord confié les peintures au maître florentin anonyme que je viens de dire : après quoi, ces peintures ont été achevées par un autre maître, plus faible, et dont il nous est impossible de dire s'il était ce Puccio Capanna sur lequel nous ne savons absolument rien. Ou bien, peut-être, celui-ci aura-t-il commencé son travail dès avant la date susdite, et cette date ne se rapporte-t-elle qu'au commencement des travaux de l'autre peintre? C'est une hypothèse qui s'accorderait assez avec le style des peintures.

Cependant, ce ne sont point les fresques d'Assise que les Giottistes en général ont surtout imitées, mais bien celles que leur maître, plus tard, a peintes dans l'église Santa-Croce et dans d'autres lieux : chose qui, d'ailleurs, s'explique naturellement, ces fresques ultérieures ayant marqué le dernier aboutissement de la conception que Giotto s'est faite de la Légende franciscaine. Mais aucun doute n'est possible sur ce fait, que c'est bien Giotto lui-même qui, dans sa jeunesse, a peint les fresques d'Assise. Pour méritoires que soient les recherches entreprises par Crowe et Cavalcaselle, je ne puis pas comprendre que ces deux connaisseurs aient pu attribuer le cycle franciscain d'Assise à un maître de l'espèce de Gaddo Gaddi ;

1. C'est certainement à ce dernier peintre que sont dus le *François*, à Saint-Damien et l'une des figures de femmes de la paroi du fond. — Mes recherches ultérieures m'ont fait renoncer à l'hypothèse, émise par moi dans la première édition, d'une identification possible de ce peintre avec Lippo Memmi.

et je ne m'explique pas, non plus, qu'un critique aussi avisé que Rumohr ait pu, devant ces fresques, penser à Spinello d'Arezzo. Au reste, Dobbert a pleinement prouvé déjà la fausseté de ces attributions, et mis en lumière les droits incontestables de Giotto [1]. Si les fresques d'Assise avaient eu pour auteur un autre peintre que Giotto, — par exemple, un Siennois, comme on l'a imaginé tout récemment, — c'est à cet autre peintre que reviendrait l'honneur d'avoir fondé l'art moderne; et la grande gloire de Giotto se trouverait réduite considérablement. Mais non : le génie qui nous parle dans les fresques d'Assise est bien le même que celui que nous retrouvons dans les fresques de l'Arena de Padoue; les deux œuvres sont bien animées du même esprit nouveau! Celui qui se laisse arrêter, à Assise, par le caractère archaïque des formes et du traitement, et qui en conclut que les fresques ont eu pour auteur un vieux peintre de l'école de Cimabue, celui-là est aveugle à la grandeur de l'art qui se manifeste dans chacune des compositions, dans chacune des figures, dans chacun des mouvements de cette œuvre de jeunesse, dont le style, par ailleurs, étant donné l'âge du peintre, ne pouvait pas être différent de ce que nous le voyons. Et ce n'est pas seulement l'esprit de l'ensemble qui nous révèle infailliblement Giotto, mais encore le dessin des moindres détails; c'est ce que je montrerai dans un autre chapitre, quand j'étudierai le contenu artistique de la basilique d'Assise [2]. Ici, je voudrais seulement indiquer l'influence exercée sur Giotto par le sujet choisi. Rarement peintures nous révèlent, aussi intimement que celles-là, le secret de l'imagination créatrice d'un artiste, de la manière dont il se conforme en partie aux représentations antérieures, et en partie s'en affranchit, à la fois limité par elles et rendu plus libre.

C'est la biographie de Bonaventure que les moines ont

1. Rumohr, *Ital. Forschungen*, Berlin, 1627, II, p. 66; Crowe et Cavalcaselle, *It. a.*, I, pp. 344 et suiv., et *D. A. I.*, pp. 181 et suiv. — L'étude de Dobbert sur Giotto se trouve dans le recueil *Kunst und Künstler* de Dohme, III.

2. J'ai traité plus à fond cette question du style des fresques d'Assise dans ma biographie de *Giotto*, Leipzig, Velhagen et Klasing, 1899.



GIOTTO. — FRANÇOIS PRÊCHE EN PRESENCE D'HONORIUS III
(Assise, Saint-François.)

remise entre les mains du jeune artiste, chargé par eux de figurer la vie de leur saint ; et c'est donc aussi le texte de Bonaventure que nous aurons à comparer avec les représentations de Giotto, si nous voulons nous rendre compte du mérite du jeune peintre, comme aussi de la nature du sujet dont il s'est inspiré.

I. *Hommage rendu au jeune François* (pl. 4) :

Un homme d'Assise, d'esprit très simple, mais, suivant toute vraisemblance, instruit par Dieu même, ayant rencontré le jeune François qui se promenait par la ville, se dévêtit de son manteau et l'étendit sous les pieds du jeune homme : en déclarant que François deviendrait bientôt digne de cet hommage, car il était destiné à produire prochainement de grandes œuvres, et, en conséquence, à être glorieusement honoré par l'universalité des fidèles [1].

Giotto a traduit cette scène de la façon la plus claire, et merveilleusement exprimé ce que l'acte de l'homme d'Assise a dû avoir d'étonnant pour ceux qui en ont été les témoins. Symétriquement rangés à droite et à gauche, deux groupes de deux bourgeois, causant entre eux, traduisent leur stupéfaction. Quant aux sentiments de vénération du simple qui, agenouillé, étend son manteau sur le sol, ils nous sont parfaitement révélés dans la manière dont les yeux de cet homme contemplent le jeune François, qui, mettant un pied sur le manteau, se tourne vers lui avec un geste de la main dont la signification, en vérité, n'est pas encore très bien caractérisée. Enfin, pour ce qui est de définir le lieu de la scène, Giotto s'est efforcé de représenter la grande place d'Assise, aussi bien que le lui permettait son inexpérience de la perspective et des valeurs. Le temple de Minerve, dans la fresque, est traité d'une manière un peu fantaisiste, et enrichi de l'addition, toute gothique, d'une rosace flanquée d'anges en relief, sur le fronton, ainsi que d'un architrave en mosaïque. Le Palais Public, figuré à gauche du temple, nous fait voir de très belles fenêtres géminées, répondant sans doute aux idées architecturales du jeune Giotto, mais dont, en tout cas, le monument d'Assise ne nous

1. Bonav., chap. I, p. 744.

montre plus aucune trace, dans son état actuel. Il n'importe : l'essentiel est que le peintre, évidemment, s'efforce de définir un lieu particulier, et de le figurer dans sa réalité. Et que les gestes des personnages, malgré le désir manifeste de vérité naturelle, demeurent encore convenus et sans expression, c'est de quoi personne ne saurait s'étonner. La même scène est représentée d'une façon assez différente dans la fresque de Pistoie. Les vestiges qui s'en sont conservés nous permettent de reconnaître que le peintre y a figuré François sortant d'une maison, et passant auprès d'un homme qui croise ses bras devant lui, en signe d'hommage. Et plus tard Benozzo, à Montefalco, introduira dans sa représentation un autre petit changement : François, chez lui, viendra du fond de la scène, tandis que c'est au premier plan que l'homme étendra son manteau.

II. *François donnant son manteau à un pauvre* (pl. 5). — Cette scène, empruntée par Bonaventure à Celano et aux Trois Compagnons, a été décrite par lui en ces termes[1] :

Lorsque François revint à la santé, et recommença, suivant son habitude, à se vêtir élégamment, voici qu'il rencontra un certain gentilhomme qui était noble d'âme, mais pauvre et mal vêtu. Alors, dans un pieux élan, ému de compassion pour la misère de cet homme, il se dépouilla de son propre vêtement et l'en recouvrit : afin de remplir ainsi, à la fois, un double devoir de charité, en épargnant à cet homme noble le sentiment de la honte, et en ôtant au pauvre le sentiment du besoin.

Giotto a placé le lieu de cette scène aux environs de la ville, que l'on aperçoit à gauche, sur une montagne plantée d'arbres. Pour mieux remplir l'espace de sa fresque, le peintre a eu en outre, l'idée de faire descendre François de son cheval, debout sur la gauche ; et nous voyons le jeune saint donner au vieillard, qui le considère, son manteau, dans une des manches duquel son bras droit est encore passé. Le regard tendrement ému de François sert à nous exprimer le « pieux élan » dont parle le texte ; et ainsi la signification principale de la scène consiste déjà dans son sentiment, nous montrant là un grand pro-

1. Celano, 2e *Lég.*, I, 2 pp. 11 et suiv. ; — Tr. Comp., I. p. 725 ; — Bonav., I. p. 744.

grès par un rapport à la scène du tableau de Santa-Croce, décrit ci-dessus. D'autre part, c'est déjà une observation directe et complète de la nature qui nous apparaît dans la pose du cheval, profitant de cette halte pour broûter de l'herbe, à ses pieds. — Dans la fresque de Benozzo à Montefalco, nous sentons que le peintre s'est souvenu de la représentation traditionelle de l'acte de charité analogue de saint Martin : le jeune François, sans descendre de son cheval, tend son manteau au pauvre. Aussi bien, Celano avait-il déjà loué François comme un second saint Martin, pour la charité.

III. *La Vision du palais* (pl. 6). — Voici, d'abord, le texte de Bonaventure :

La nuit suivante, comme il s'était donné au sommeil, la bonté divine lui montra un grand et magnifique palais, avec des armes guerrières qui étaient ornées du signe de la croix, afin de lui prédire ainsi que la compassion qu'il avait témoignée à ce pauvre gentilhomme, par amour pour le roi suprême, lui serait payée d'une récompense incomparable. Et il lui sembla ensuite, dans son rêve, qu'il demandait à qui devaient appartenir toutes ces armes, et que réponse lui était donnée qu'elles appartiendraient à lui-même et à ses soldats.

Dans la *Première Légende* de Celano, cette vision de règne n'était encore que simplement esquissée : François, dans son rêve, voyait toute remplie d'armes sa propre maison, qui, d'ordinaire, n'était remplie que de ballots d'étoffe. Mais déjà les Trois Compagnons avaient transformé la maison en un riche palais, où le Sauveur lui-même apparaissait au saint. Et la *Seconde Légende*, en outre, faisait apercevoir à François une fiancée d'une beauté merveilleuse[1]. Malheureusement, c'était chose difficile, pour le peintre, de figurer en images une vision de rêve : du moins Giotto a-t-il essayé de représenter plastiquement le côté exceptionnel et visionnaire de la scène par le geste du Christ, qui, debout derrière le lit de François endormi, lui désigne, à droite, le grand palais qui l'attend. La pose infiniment calme du saint, dont la tête s'appuie sur sa main

1. Celano, *1re Lég.*, I, p. 685 ; — Tr. Comp., chap. I, p. 725. — Celano, *2e Lég.*, I, 2, p. 12. — Bonav., chap. I, p. 744 ; *Carmen*, p. 24.

droite, témoigne d'une merveilleuse observation de la nature ; tandis que, d'autre part, Giotto a donné libre cours à sa fantaisie pour le dessin du palais, qu'il a figuré, naturellement, comme aussi réel que le lit du saint, mais qui est vraiment d'une grandeur et d'une beauté admirables. En comparaison de cette fresque, le même sujet apparaît bien misérable dans la peinture du cloître de Santa-Croce, où Jésus, en buste, se montre à François parmi un cercle d'anges : mais il faut reconnaître que, ici, le peintre a eu une idée heureuse en remplaçant par des étendards ornés de croix les écussons de Giotto : ajoutons qu'il s'est plu à donner à son palais la forme exacte du Palais-Vieux de Florence.

IV. *François à Saint-Damien* (pl. 7). — Ici encore, nous pouvons suivre pas à pas les transformations légendaires d'un fait très simple de la vie du saint. Celano, dans sa *Première Légende*, nous raconte simplement que François, pris d'une compassion pieuse à la vue de la chapelle en ruine, a résolu de la rebâtir ; mais déjà dans sa *Seconde Légende*, et chez les Trois Compagnons, le vœu intérieur du jeune homme devient un ordre miraculeux donné par le crucifix. Et c'est aussi de cette façon que la scène nous est présenté, par Bonaventure[1] :

Un jour, comme François, pour se recueillir, était sorti de la ville, et s'était dirigé vers l'église de Saint-Damien, qui, par suite d'un trop grand âge, menaçait ruine ; et comme ensuite, sous l'impulsion de l'Esprit, il était rentré dans cette église pour prier, il se prosterna devant l'image du Crucifié, et fut, durant sa prière, rempli d'une consolation infinie ; et comme, les yeux en larmes, il regardait la croix du Seigneur, il entendit, de ses oreilles corporelles, une voix qui venait à lui de ce crucifix, et qui, à trois reprises, lui disait : « François, va et rebâtis ma maison, qui, comme tu le vois, est sur le point de s'écrouler. » François, tout tremblant, fut stupéfait d'entendre une voix si merveilleuse, car il était seul dans l'église ; et aussitôt il se sentit ravi en esprit, éprouvant l'effet, dans son cœur, du discours divin.

Ce miracle avait déjà été représenté, avant Giotto, sur le vitrail de l'église supérieure et dans le tableau de Sienne : mais

1. Celano, 2e *Lég.*, I, 6 ; — Bonav., II, p. 745.

le jeune peintre s'affranchit de toute imitation, et parvint, mieux que ne l'avaient su ses devanciers, à rendre intelligible le sens de la scène. Il figura en perspective l'ensemble de l'église à demi ruinée, et y montra François, agenouillé, la mine surprise, élevant les mains à droite vers le crucifix, qui, dans l'abside, se penche un peu en avant. Comme le maître siennois, il imagina le Christ s'animant de vie, mais seulement dans la tête, penchée vers le pieux jeune homme. La forme de la croix et l'attitude du Sauveur nous prouvent que Giotto a pris pour modèle direct un vieux crucifix de Saint-Damien, qui se trouve, aujourd'hui encore, au couvent de Sainte-Claire à Assise[1]. Quant à la véritable église de Saint-Damien, il ne lui a emprunté que ses petites proportions ; et pour nous permettre de voir l'intérieur de son église, il a imaginé que le haut de ses murs reposait sur des colonnes. — Les peintres de Pistoie ont reproduit sa fresque à peu près littéralement. Et pour ce qui est des cycles postérieurs, la scène figurée ici ne s'y retrouve, pour ainsi dire, plus jamais.

V. *La renonciation de François à son père* (pl. 8). — Sur ce point, toutes les légendes concordent, avec cette seule différence que Celano raconte la scène le plus brièvement ; et c'est sur le récit des Trois Compagnons que s'appuie le texte de Bonaventure[2].

Puis le père de la chair essaya de conduire le fils de la Grâce, déjà dépouillé de tout son argent, devant l'évêque de la ville, afin qu'entre les mains de celui-ci il renoncât au patrimoine familial, et restituât tout ce qu'il possédait. Et François se montra prêt à le faire, en véritable amant de la Pauvreté. Arrivé devant l'évêque, il ne souffrit aucun retard, ne prit le temps d'aucune réflexion, ne prononça aucune parole ; mais, tout de suite, se défit de tous ses vêtements et les rendit à son père Et l'on aperçut alors que cet homme de Dieu, sur sa chair, sous les beaux vêtements, portait un morceau de peau de bête. Puis le voici qui, enivré de l'ardeur merveilleuse de l'Esprit, rejette encore sa che-

1. Dans la salle close voisine du transept antérieur. Ce crucifix est un bon travail du XII[e] siècle, comme l'on en peut voir plusieurs autres à Pise et à Lucques, œuvres qui nous révèlent d'une façon très caractéristique ce que l'art italien, dès ce moment, avait de foncièrement populaire.

2. Celano, *1[re] Lég.*, II, p. 687 et 2[e] *Lég.*, I, 7, p. 23 ; — Tr. Comp., chap. II ; — Bonav., chap. II, p. 746 ; — *Carmen*, p. 72.

mise, se dénude entièrement devant tous, et dit à son père : « Jusqu'ici je t'ai appelé mon père en ce monde; mais, désormais, je puis dire en toute assurance : Notre père qui es au ciel, c'est en toi que j'ai mis tout mon trésor et toute la confiance de mon espoir! » Or l'évêque, lorsqu'il vit tout cela, et se rendit compte de la ferveur d'amour qui, chez cet homme, surpassait toute mesure, se leva aussitôt, le reçut en pleurant dans ses bras, étant lui-même un homme pieux et bon, et le recouvrit du manteau dont il était vêtu, en ordonnant aux siens de lui donner pareillement quelque chose pour couvrir les membres de son corps. Alors on lui apporta le pauvre et petit manteau d'un paysan au service de l'évêque : et François le prit avec reconnaissance, et, avec une pierre qui se trouvait là par hasard, de sa propre main il le coupa en forme d'une croix, faisant ainsi de ce manteau l'habit qui convenait pour un homme crucifié et pauvre, à demi nu. Et ainsi le serviteur du Roi tout-puissant fut laissé nu, afin de pouvoir suivre le maître nu et crucifié qu'il aimait : et ainsi il s'arma de la croix, pour montrer qu'il confiait son âme au bois du salut, grâce auquel il devait traverser sans dommage les tempêtes du monde.

Déjà d'autres peintres, avant Giotto, s'étaient efforcés de représenter la pleine signification de cette scène : mais aucun ne l'a fait d'une manière aussi effective que Giotto, avec un petit nombre de figures. On ne saurait trop s'émerveiller de son génie dramatique, de la sûreté avec laquelle il a su saisir d'ensemble toute l'action dans ses moments essentiels. Il a choisi l'instant où le jeune homme nu, pendant que l'évêque cache sa nudité sous son manteau, regarde le ciel, les mains levées, dans une ardente prière, sans avoir désormais d'yeux ni d'oreilles pour son père, qui, formant avec lui le contraste le plus parfait, et tenant sous son bras gauche les vêtements qu'il s'est empressé de ramasser, dévisage furieusement son fils, tout prêt à se jeter sur lui pour le battre, si un autre bourgeois ne l'en empêchait. Cette figure, comme aussi celles de deux jeunes garçons, également cités par Bonaventure, qui tiennent encore dans les plis de leurs robes les pierres avec lesquelles ils ont poursuivi François sur tout le chemin, ces figures expliquent au spectateur les faits qui ont conduit François à se séparer de son père terrestre; tandis que, d'autre part, les regards de l'évêque, tournés, à droite, vers son compagnon, expriment la sollicitude du prélat pour

les fidèles confiés à sa garde. A gauche, derrière Bernardone, des bourgeois considèrent la scène et complètent celle-ci, qui, d'autre part, se trouve consacrée par l'apparition de la main de Dieu, dans les airs, bénissant François. Sans doute, il y aurait encore beaucoup à redire sur les poses des personnages, et surtout sur le dessin du nu; mais cette composition, avec sa claire et précise division en deux parties, traduisant l'opposition extrême des sentiments du père et du fils, n'en mérite pas moins une admiration infinie; et, certes, le sujet était de ceux qui avaient le mieux de quoi stimuler le génie de l'artiste.

Lorsque Giotto eut à traiter ce sujet pour la seconde fois, à Santa-Croce de Florence, il conserva la même disposition générale, en donnant seulement à la scène plus d'étendue, en raison des exigences de l'espace à remplir[1]. Il figura au dernier plan le palais épiscopal d'Assise, pour donner plus de vérité naturelle à la définition du lieu. Mais surtout il accentua plus vivement encore le contraste des deux figures principales. Le père, ici, nous apparaît plus violent et plus passionné, au point qu'il faut deux hommes pour le retenir ; les deux enfants, disposés chacun d'un côté de la scène, sont grondés par une femme et un homme, au moment où ils vont lancer des pierres à François; et ce petit incident fournit au peintre l'occasion de nous traduire l'opinion favorable des assistants à l'égard du jeune fils rebelle.

C'est cette seconde représentation qui a servi de modèle à Taddeo Gaddi pour son tableau, moins fourni en figures, de l'Académie de Florence, et au peintre des fresques du cloître de Santa-Croce. La représentation de la même scène par Semitecolo, à Venise, est plus calme, mais d'ailleurs ne diffère de celle de Giotto que sur de menus détails : ici, les vêtements de François gisent à terre, et un rayon de gloire descend du ciel sur eux. Benozzo, tout en s'en tenant pour l'ensemble au plan de Giotto, représente François en face et non plus en

1. La fresque de Florence est reproduite dans l'ouvrage de Plon, p. 25.

profil. De même encore, le maître de Saint Bernardin de Vérone suit fidèlement le schéma de Giotto. Seul, Domenico Ghirlandajo, dans sa fresque de la Trinité, nous fait voir une conception nouvelle : il renonce au contraste accusé des deux partis en conflit, mais il abandonne aussi un motif qui, chez Giotto, est à la fois très saisissant et très précieux pour l'intelligence de l'ensemble : le motif de la prière du saint. Celui-ci, sous la forme d'un jeune garçon nu, s'agenouille, tourné à droite, vers le vénérable vieil évêque, qui se penche tendrement vers lui et le recouvre de son manteau. À droite, un groupe de spectateurs, dont la plupart semblent indifférents à la scène. À gauche, le père, tenant un fouet à la main, s'avance vers son fils, avec une expression mêlée de mépris et de colère, pendant qu'un autre homme essaie de l'apaiser. Plus à gauche, encore d'autres spectateurs. Les têtes sont d'une vie et d'une vérité remarquables : mais la passion et l'enthousiasme pieux des anciennes représentations ont décidément disparu. François lui-même est un jeune garçon pareil à mille autres, mais non plus le héraut du Christ, illuminé de Dieu, et enflammé du feu de l'amour chrétien.

VI. *La Vision d'Innocent III* (pl. 9). — Comme Innocent se demandait s'il devait autoriser la prédication de François, il eut un rêve qui le décida.

Ainsi qu'il l'a lui-même raconté, il vit en rêve que la basilique du Latran se trouvait déjà sur le point de s'écrouler; mais un homme de pauvre mine, de taille moyenne, et d'apparence méprisable, la soutenait, avec son propre dos, et l'empêchait de tomber. Et le pape se dit qu'en vérité ce devait être ce François, et que, donc, il était destiné à supporter l'Église du Christ par son œuvre et sa doctrine.

Cette légende, ignorée de Mathieu Paris, nous apparaît pour la première fois, et presque dans les mêmes termes, dans la *Seconde Légende* de Celano et chez les Trois Compagnons. Bonaventure a suivi presque littéralement le texte de Celano[1]. Nous avons vu que, avant Giotto, cette

1. Celano, 2ᵉ *Lég.*, I, 11 ; — Tr. Comp., IV, p. 737 ; — Bonav., III, 750. — La scène est également racontée par Malaspina dans sa *Chronique Florentine*.



GIOTTO — FRANÇOIS APPARAISSANT DANS UN CHAPITRE
A ARLES
(Assise. Saint-François.)

légende a déjà été figurée plusieurs fois : mais Giotto l'a vraiment renouvelée par la manière dont il l'a traitée. A droite, Innocent repose, profondément endormi, sur un lit de parade appuyé sur des colonnes. Devant le lit, deux serviteurs sont assis, dont l'un a été placé là, très ingénieusement, pour attirer l'attention du spectateur sur le sommeil du Pontife : car lui-même considère Innocent, comme s'il entendait des mots prononcés par le dormeur, sans s'apercevoir de la vision qui apparaît sur la gauche. A gauche, François se tient debout, l'une de ses mains appuyée sur la hanche ; de l'autre main, et de toute l'épaule il soutient la colonnade de l'église déjà fortement penchée, et prête à s'écrouler. Quant à cette église, dont la partie supérieure a, malheureusement, été toute repeinte, c'est, sans aucun doute, une réminiscence ou plutôt une reproduction directe de l'ancienne basilique du Latran : car elle nous fait voir le pur style romain des basiliques, avec la haute tour aux fenêtres divisées.

Mais évidemment Giotto lui-même s'est, ensuite, rendu compte que, malgré l'invention des serviteurs et malgré la pose attribuée au pape, il n'avait point réussi à faire clairement comprendre qu'il s'agissait là d'une vision de rêve : car, ayant à représenter la même scène dans un des morceaux de la *prédelle* de sa *Stigmatisation* du Louvre, il a introduit, en qualité d'interprète, la figure de saint Pierre, qui, s'approchant du lit de son successeur, attire l'attention de celui-ci sur l'apparition. Et cette variante a été suivie par Taddeo Gaddi dans son petit tableau de l'Académie de Florence[1], comme aussi par Benedetto de Majano, dans son charmant relief en terre-cuite du Musée de Berlin, où, en outre, à l'arrière-plan, se trouve figurée la scène, chronologiquement antérieure, du mauvais accueil fait d'abord par Innocent au mendiant d'Assise. L'imitateur de Giotto à Pistoie, tout en reproduisant fidèlement la composition d'Assise, a imaginé de substituer à

1. Reproduit dans l'ouvrage de Plon. — La même version se retrouve encore dans le vestige d'une fresque giottesque à la chapelle du Campo-Santo de Pise, et dans la fresque du cloître de S.-Croce à Florence.

saint Pierre le Christ lui-même : Benozzo, les deux frères Massegne à Bologne, Signorelli dans la prédelle de son grand tableau de Pérouse, s'en sont tenus au plan primitif de la composition de Giotto. — Enfin je dois ajouter que c'est ici que se placerait un autre sujet, la *Vision du Palmier*, que je n'ai trouvée traitée que dans les fresques du cloître de Santa-Croce.

VII. *La Prédication approuvée* (pl. 10) :

Après cela, poursuit Bonaventure, Innocent consentit à ce qui lui était demandé, et promit d'accorder plus encore ; il approuva la règle, confia aux frères la mission de prêcher la pénitence, et fit faire, sur la tête de tous les frères laïcs qui avaient accompagné le serviteur de Dieu, de petites tonsures, afin qu'ils pussent prêcher librement la parole de Dieu.

A quoi les Trois Compagnons ajoutent que François et les frères, agenouillés devant le pape, lui promirent vénération et obéissance [1].

François, représenté ici pour la première fois avec une barbe, est à genoux, recevant la règle que lui tend le pape, tandis que derrière lui, également à genoux, en prières, apparaissent, au nombre de onze, les frères qui, d'après Bonaventure, l'ont accompagné. Innocent, assis à droite sur un trône, bénit les moines, et semble leur parler. A côté de lui siègent deux évêques ; derrière lui, deux autres se tiennent debout, spectateurs étonnés, et, près d'eux, nous revoyons les deux hommes barbus, qui, dans la peinture précédente, veillaient auprès de la couche du pape. La composition, d'une simplicité parfaite, est de nouveau nettement divisée en deux parties : mais son principal intérêt consiste dans l'énergique effort du peintre à exprimer, par les regards et les poses de tous les assistants, leur attention extrême à l'événement représenté. Les yeux des évêques sont fixés sur François, ceux des moines sur le pape : c'est comme si toutes ces figures étaient fascinées par la concentration totale de l'être sur une seule pensée. Et cette unité d'expression n'empêche point Giotto de vouloir, notamment dans les figures des franciscains, représenter

1. Celano, *Leg. Prima*, V, p. 692, et *Leg. Sec.*, I, XI, p. 32 ; — Tr. Comp., IV, pp. 736 et suiv. ; — Bonav., chap. III, p. 750 ; — *Carmen*, p. 142.

des individualités diverses au moyen de types divers, et d'échapper ainsi, par cette variété, à la monotonie que risquait d'offrir un tel groupe de moines.

Tout à fait pareil à cette représentation est, même pour ce qui concerne la salle avec sa galerie à arches rondes reposant sur des consoles, le *François devant Innocent* de la prédelle du grand tableau du Louvre, à cela près que, ici, le nombre des frères et celui des évêques sont nécessairement plus restreints; et c'est de la même façon que Taddeo Gaddi, dans son petit tableau de l'Académie de Florence, tout en conservant la disposition de la fresque d'Assise, a dû supprimer toute la suite des personnages debout auprès du pape. Il y a une autre composition analogue, par un peintre giottesque, au Campo Santo de Pise. A Florence, au contraire, dans l'église Santa-Croce, l'étendue plus large de l'espace à décorer a permis à Giotto de s'étendre davantage et d'éviter l'apparence d'entassement que présentent, à Assise, les groupes des moines[1]. Le pape, ici, est figuré à gauche, entre les deux évêques d'Assise : il bénit François, et lui tend un rouleau sur lequel, comme dans le tableau de Taddeo Gaddi, se trouve écrit : *Regula Minorum Fratrum Haec est. S. Domini Nostri Jesu Christi.* Tous les moines, ici, ont le visage absolument rasé. Mais il est curieux de voir que Giotto n'a pas encore oublié les deux compagnons barbus du pape, qu'il avait représentés deux fois de suite à Assise. A Florence, il double leur nombre, et les place dans les corridors qui flanquent, à gauche et à droite, la salle principale, couronnée d'un faîte. — Benozzo, à Montefalco, a représenté la même scène d'une manière analogue.

Aussi bien est-ce à la sculpture seulement qu'il a été réservé de concevoir un autre type de la composition de cette scène Les frères Massegne, en sculptant leur autel de Bologne, se sont dit, évidemment, qu'il était impossible, pour une œuvre en relief, de ranger en perspective les figures l'une derrière

1. La fresque de Santa-Croce est reproduite dans l'ouvrage de Plon.

l'autre; et ils ont préféré, pour la clarté de l'action, faire asseoir le pape, de face, au milieu, entre les cardinaux, tandis que François et ses compagnons sont agenouillés sur la droite. La même disposition a été reprise par Benedetto de Majano dans sa chaire de Santa-Croce. Le pape est assis entre deux cardinaux, dont l'un se penche à droite, vers un jeune homme agenouillé. Innocent bénit François, qui, à genoux devant lui, semble lire la règle qu'il vient de recevoir. Derrière le saint, deux moines se sont prosternés; deux autres sont figurés entrant par la porte. Cette composition, très animée, a dû inspirer, à son tour, Cosimo Rosselli : car nous la retrouvons, toute pareille, dans la prédelle de son *Assomption* de l'église Saint-Ambroise de Florence, mais avec six cardinaux au lieu de deux. Enfin Domenico Ghirlandajo, dans ses fresques de la Trinité, a transformé la simple peinture de Giotto en une représentation très richement peuplée, et à qui la nombreuse assemblée de la cour pontificale donne le caractère d'une fête solennelle. Sur deux rangées, à gauche du pape, sont assis les princes de l'Église; la première rangée tournant le dos au spectateur; et c'est entre eux que François est agenouillé, ayant derrière lui deux groupes de quatre moines. Au premier plan, à droite, se tient debout Laurent de Médicis avec sa suite, pendant que ses fils, accompagnés d'Ange Politien, de Mathieu Franco, et de Louis Pulci, montent un escalier; au fond, on aperçoit la grande place de Florence, avec la Loge des Lanzi et le Palais Vieux [1].

VIII. *La Vision du char de feu* (pl. 11). — Ce miracle n'est mentionné, parmi les anciens biographes, que par Celano dans sa *Première Légende;* c'est sur son récit que s'appuie celui de Bonaventure [2].

Or, comme les frères restaient dans l'endroit susdit, un certain samedi, François se rendit à Assise, afin d'y prêcher dans la cathédrale le lendemain matin, suivant son habitude. Et pendant que cet homme de

1. Vasari cite encore d'autres peintures représentant la *Confirmation de la règle :* par Taddeo Gaddi, à Saint-François de Pise; par Spinello, à Saint-François d'Arezzo; par Lorenzo di Bicci, sur la façade de Santa-Croce de Florence, etc.

2. Celano, *Leg. Prim.*, VI, p. 696; — Bonav., IV, p. 751; — *Carmen*, p. 156.

Dieu, corporellement éloigné de ses fils, passait la nuit en prières, dans un hangar du jardin des chanoines, voici qu'à minuit les frères, dont une partie dormaient et l'autre priaient, virent apparaître, sur le seuil de la chambre, un char enflammé d'un éclat merveilleux, qui, trois fois, fit le tour de la pièce; et sur ce char trônait une boule de feu, qui, pareille au soleil, éclairait la nuit. Devant quoi ceux qui veillaient furent stupéfaits, ceux qui dormaient, aussitôt réveillés; et la lumière qui venait du char ne fut pas moindre dans leurs cœurs que sur leurs corps, car, sous l'effet de cette lumière miraculeuse, chacun d'eux vit à découvert la plus intime conscience de l'autre. Et ainsi, étant tous unis, car tous lisaient réciproquement dans les cœurs les uns des autres, ils se rendirent compte clairement que leur père et maître, tout en étant éloigné d'eux par le corps, était présent parmi eux en esprit, et que c'était lui qui leur était montré par le Seigneur, transfiguré, sur ce char de feu, comme un second Élie, afin que les vrais Israélites le suivissent. Et lorsque le saint homme revint auprès de ses frères, le lendemain, il se mit à explorer les secrets de leurs âmes, à les rassurer au sujet de cette apparition miraculeuse, et à leur prédire beaucoup de choses des progrès futurs de l'ordre.

Comme l'avait fait déjà le vieux peintre de Sienne, Giotto transporte dans les airs le char à deux roues, afin de lui donner aussitôt le caractère d'une apparition miraculeuse. Mais tandis que le maître siennois avait fait traîner le char par des anges, Giotto remplace ceux-ci par des chevaux. — La tâche était particulièrement ici difficile, d'exprimer en peinture l'inspiration tout intérieure des moines, qui leur avait fait reconnaître, dans la boule lumineuse, le symbole de l'esprit de leur maître : pour échapper à cette difficulté, Giotto a figuré sur le char François lui-même, en prières, les yeux levés au ciel, parmi des rayons. Au-dessous de lui, à droite, deux moines sont en train de se parler, en se désignant l'un à l'autre la vision; un troisième s'avance vers la gauche, pour réveiller les frères réunis dans un édifice ouvert; et déjà l'un de ces frères vient d'apercevoir la vision. La clairvoyance prophétique est admirablement exprimée chez le moine de droite; et la diversité des attitudes des dormeurs révèle une observation très fine de la nature, pendant que, d'autre part, le dessin des chevaux atteste évidemment l'étude de l'art ancien. Dans l'ensemble, la scène est très calme et très contenue, au contraire de ce

que nous la voyons, par exemple, dans le petit tableau de Taddeo Gaddi à l'Académie de Florence. Là, le char, qui se meut spontanément, emporte François, les bras levés au ciel, tout juste au-dessus de la tête des quatre moines ; de ceux-ci, deux se cachent le visage, pour s'abriter de la trop vive lumière; un troisième étend la main, comme dans un rêve; le quatrième regarde François et semble l'appeler [1]. Quant aux autres cycles, le seul où j'aie retrouvé cette scène, est celui de l'église Saint-Bernadin à Vérone : la représentation nous y offre cette particularité, que François, du haut du char, bénit les moines qui le contemplent d'en bas.

IX. *La Vision du Trône.* — L'ordre des récits, dans Bonaventure, amenait ici l'apparition de François à des frères dans Arles : mais sans doute Giotto aura voulu éviter, par scrupule artistique, de faire succéder à la vision du char une autre représentation analogue. Toujours est-il qu'il a ajourné cette scène, et a représenté d'abord celle qui suivait, empruntée par Bonaventure à la *Seconde Légende* de Celano [2].

Comme François exaltait l'humilité, et l'honorait particulièrement aussi bien en soi-même que chez ses frères, l'ami des humbles, qui est Dieu lui-même, le jugea digne d'un grand honneur : et c'est ce que nous montre la vision que le ciel a révélée à un certain frère, homme d'une vertu et d'une dévotion singulières. Ce frère, un jour, avait accompagné François et était entré avec lui dans une église abandonnée; et là, comme ils priaient ardemment, il vit, dans une extase, quatre trônes au ciel, parmi lesquels il y en avait un plus orné encore que les autres de pierres précieuses, et tout entouré d'une auréole rayonnante. Émerveillé de l'éclat de ce trône sublime, le frère commença à se demander à qui un tel trône pouvait être destiné. Et alors il entendit une voix qui lui disait : « Ce trône appartenait à l'un des anges déchus : mais nous le gardons maintenant pour l'humble François ». Puis, lorsque le frère fut enfin revenu à lui-même, de l'illumination de sa prière, il suivit le saint, qui était sorti le premier : et quand ils furent en route, échangeant des discours sur la grandeur de Dieu, ce frère, se rappelant sa vision, demanda à François ce qu'il pensait de soi-même; sur quoi l'humble serviteur de Dieu lui répondit : « Je me fais l'effet d'être le plus grand des pécheurs! »

1. Ce petit tableau est reproduit dans l'ouvrage de Plon, p. 381.
2. Celano, *Leg. Sec.*, III, 63, p. 182; — Bonav., VI, p. 758.

Cette scène semble, en vérité, la moins propre de toutes à une traduction artistique; et le fait est que nulle part ailleurs qu'à Assise, nous ne la trouvons représentée. La disposition des sièges dans le ciel, incompréhensible en soi, reste gênante et peu artistique même dans la fresque de Giotto, qui, cependant, pour montrer le caractère surnaturel de la vision, a remplacé la voix dont parle le texte, par un ange. Celui-ci flotte au-dessus de François et, derrière lui, invisible pour lui. Le saint, à droite, agenouillé, prie devant l'autel. L'ange désigne au frère, qui le regarde avec surprise, d'une main le trône de l'ange déchu, et, de l'autre main, l'homme prédestiné à s'asseoir sur ce trône. Mais ce messager divin, avec ses formes élancées, a beau être d'un mouvement gracieux et fin; l'attitude de François en prière a beau être pleine d'un recueillement admirable : la composition, dans son ensemble, est gâtée par la lourde apparence matérielle des cinq sièges gothiques qui flottent en l'air, écrasant la scène.

X. *Les Démons chassés d'Arezzo* (pl. 12). — Ici encore, Bonaventure suit, presque littéralement, le texte de Celano :

Or il arriva que saint François vint un jour à Arezzo, en un temps où la cité entière était si secouée de guerres intestines qu'elle était en danger de périr sans retard. Le saint fut accueilli dans une maison qui était en dehors des remparts de la ville; et voici qu'il vit, au-dessus de cette ville, des diables qui dansaient en triomphe et qui excitaient les citoyens à se massacrer les uns les autres. Sur quoi il envoya devant lui, comme héraut, le frère Silvestre, homme d'une simplicité de colombe, afin qu'il mît en fuite ces puissances séditieuses de l'air; et il lui dit : « Va devant la porte de la ville, et au nom de Dieu Tout-Puissant, de par l'obéissance qu'ils lui doivent, ordonne aux démons de s'en aller au plus tôt! » Et Silvestre, en fils obéissant, court remplir l'ordre de son père; et, louant le Seigneur, il se met à crier très haut, devant la porte de la ville : « Vous tous, démons, au nom de Dieu Tout-Puissant, et sur l'ordre de son serviteur François, enfuyez-vous d'ici! » Aussitôt la ville revient à la paix : et tous les citoyens, dans le plus grand calme, décident entre eux ce que seront les lois qui régleront leur vie civile. Et ainsi, lorsque la troupe furieuse des démons, qui avait comme bloqué la ville de toutes parts, fut chassée, ce fut grâce à la sagesse de François, qui sauva la ville et lui rendit la paix[1].

1. Celano, *Leg. Sec.*, III, 51, p. 162; — Bonav., VI, p. 758.

La Légende ne nous dit point que François ait assisté lui-même à l'exorcisme : mais le peintre, pour montrer le mérite qu'il y a eu, a bien été forcé de l'introduire, en personne, dans sa représentation. Il l'a fait d'une manière qui montre à la fois son ingéniosité propre et sa profonde intelligence du caractère de François. Celui-ci est agenouillé, à gauche, auprès d'une église, et plongé dans une profonde prière, pendant que, devant lui, à droite, Silvestre, la main levée, conjure les mauvais esprits. Au-dessus de la ville, les démons s'enfuient avec des signes de fureur et de désespoir. Une tâche particulièrement difficile était, ici, de représenter la ville d'Arezzo. Giotto l'a tentée de son mieux. Derrière les remparts de la ville, sur un terrain montant, il a pressé les uns contre les autres une foule d'édifices et de tours, utilisant, pour ce dessin, des études faites devant les portes d'Assise. Et il est allé plus loin encore. Pour la première fois, et d'ailleurs assez malheureusement, il a essayé de montrer l'éloignement de la ville, par rapport aux figures du premier plan, au moyen d'une autre figure, raccourcie en perspective, qui sort de la porte antérieure. Plus heureuse est la vue de l'arrière d'une église, à gauche, pour laquelle il est évident que Giotto s'est inspiré de la basilique d'Assise. — La même scène, dans les fresques de Pistoie, est aujourd'hui dans un état qui ne permet guère de l'étudier ; mais l'influence de Giotto se retrouve encore dans la fresque de Benozzo, où la seule différence consiste en ce que Silvestre est figuré derrière, et non plus devant, le saint agenouillé en prières. Toute différente, par contre, est la représentation de cette scène par les deux Massegne. Ils nous font voir François et son compagnon au milieu des citoyens de la ville, armés et soulevés l'un contre l'autre. François s'occupe à rétablir la paix entre des citoyens qui s'apprêtent à se tuer ; et Silvestre, agenouillé devant lui, prie pour demander à Dieu l'expulsion des démons.

XI. *François devant le Sultan* (pl. 13). — Celano, dans sa *Première Légende,* nous parle seulement du bon accueil que le Sultan a fait à François, et de la prédication que celui-ci a tenue en sa présence : récit qui concorde entièrement avec la rela-



GIOTTO. — LA SCÈNE DES STIGMATES
(Assise, Saint-François.)

tion de Jacques de Vitry. Aussi le vieux tableau de Santa-Croce ne nous montre-t-il que la prédication du saint. C'est Bonaventure, le premier, qui rapporte le miracle de l'épreuve du feu[1].

Mais le serviteur de Dieu, éclairé d'en haut, dit au Sultan : « Si tu veux te convertir au Christ avec ton peuple, très volontiers je consentirai à rester près de vous, par amour du Seigneur. Mais si tu hésites à abandonner la loi de Mahomet pour la loi du Christ, donne l'ordre qu'on allume un grand feu, et j'y entrerai avec mes frères, afin que tu reconnaisses quelle est celle de nos deux religions qui est la plus certaine et la plus sacrée! » Sur quoi le Sultan lui répondit : « Je ne crois pas qu'aucun de mes prêtres, pour soutenir sa foi, veuille entrer dans le feu ni se soumettre à aucune espèce de martyre! » — car il avait vu que l'un de ses prêtres, un homme vieux et expérimenté, s'était enfui en entendant les paroles de François. Alors l'homme de Dieu lui répondit : « Si tu veux me promettre, en ton nom et au nom de ton peuple, d'adorer aussitôt le Christ, dans le cas où je sortirai du feu sans avoir souffert aucun dommage, je suis prêt à entrer dans le feu; et que si je brûle, cela devra être mis sur le compte de mes péchés; mais si la puissance divine me protège, alors tu devras reconnaître le Christ comme le vrai Dieu, et comme le maître et le sauveur de tous! » Mais le Sultan répondit qu'il n'osait point accepter cette épreuve : car il craignait le soulèvement du peuple. Du moins offrit-il à François beaucoup de cadeaux précieux : mais le saint les dédaigna tous comme de la boue, n'étant point désireux des choses terrestres, mais uniquement du salut de son âme.

Il faut avoir vu la façon magistrale dont Giotto a représenté cette scène pour comprendre quel merveilleux sujet elle offrait à un artiste. Ici, comme dans la *Renonciation de François à son père*, Giotto, avec un sens dramatique infaillible, a saisi le moment le plus décisif, un moment capable, à la fois, d'expliquer ce qui l'a précédé et ce qui va le suivre. Le feu est allumé, et François, avec une soumission pieuse, s'apprête à y entrer. Les yeux fixés sur le Sultan, il n'attend qu'un signal de lui. Mais voici que, à gauche s'enfuient précipitamment les Mages, dont le chef, avec sa longue barbe blanche, répond à la description de Bonaventure! Debout, derrière François, le frère Illuminé regarde leur fuite avec une expression de mépris; à droite, le prince, entouré de gardes, sur un trône magnifique,

1. Celano, *Leg. Prim.*, VII, p. 699; — Bonav., IX, pp. 767 et suiv; — *Carmen*, p. 188.

considère ces prêtres d'un regard irrité, et, de sa main droite, fait un geste vers François, comme pour dire que celui-là ne connaît pas la crainte. Au fond, un édifice orné d'une loggia.

Rien de plus merveilleux que la manière dont, avec un très petit nombre de moyens, le peintre réussit à nous faire saisir tout le sens de la scène ; et si parfaites sont, à la fois, l'expression des visages et l'indication des mouvements des corps, que l'on aurait peine à décider dans laquelle de ces deux tâches il a le mieux réussi.

Je serais même porté à préférer cette première composition, fidèlement reproduite dans les fresques de Pistoie, à la façon dont Giotto, plus tard, a représenté la même scène dans ses fresques de Santa-Croce, où, du reste, je suppose qu'il n'aurait point modifié, comme il l'a fait, l'excellente ordonnance de son ancienne peinture, s'il n'y avait pas été obligé par la plus grande étendue de l'espace à remplir. C'est évidemment par cette dernière considération qu'il s'est trouvé amené à placer le Sultan au milieu de la scène. Le prince, toujours assis sur un trône somptueux, tourne sa main droite vers François, qui, dans un geste inspiré, et le bras levé au ciel, le regarde pour lui demander le signal d'entrer dans un feu dont la flamme, ici, est beaucoup plus haute que dans la fresque d'Assise. A sa droite, Illuminé est debout, en prière, avec une expression d'inquiétude angoissée. En vain le Sultan jette un regard de reproche sur ses deux Mages ; en vain un Maure s'efforce de les retenir ; l'un d'eux, dans sa frayeur, s'enfuit vers la gauche, le second, en marchant, se couvre le visage de sa robe, pour ne point voir le spectacle terrible. Ici encore, les sentiments sont exprimés avec un art merveilleux, la crainte des uns, l'enthousiasme extatique ou la tendre inquiétude des autres : mais ce n'est plus François, c'est le Sultan, qui est à présent le point central de l'action ; et ce changement ne laisse pas d'être nuisible à l'intérêt dramatique de celle-ci. En revanche, cette composition permet, dans la disposition des figures, un équilibre qui satisfait mieux l'œil que la division en trois parties de la fresque d'Assise ; il n'est pas surprenant que, pour ce

motif, la plupart des artistes suivants aient adopté, de préférence, ce second schéma. Ainsi ont fait les frères Massegne à Bologne, qui se sont bornés à intervertir l'ordre des groupes; ainsi a fait Benedetto de Majano, dont la composition harmonieuse et élégamment balancée n'a plus rien, malheureusement, de l'ardeur dramatique de la fresque de Giotto. De même encore la composition de Giotto a été reprise par Domenico Ghirlandajo, qui a seulement relégué au second plan le prince égyptien, afin de placer au milieu de la scène le feu allumé. Le Sultan et François, chez le peintre de la Trinité, ont tout à fait les mêmes gestes que dans la fresque de Santa-Croce; mais, derrière François, deux moines sont agenouillés en prière, et deux citoyens de Florence, à l'arrière-plan, assistent à la scène. Ici encore, on observe que Giotto, pour l'invention artistique, n'est nullement surpassé par Ghirlandajo, dont l'unique progrès consiste dans une représentation plus juste de la perspective et une plus grande liberté des formes. A Vérone, où la scène est d'ailleurs traitée de la façon la plus médiocre, François est accompagné d'un groupe de six frères.

Benozzo, lui, se conformant au texte du *Speculum*, a choisi un tout autre sujet pour représenter le zèle pieux du saint parmi les mahométans. Dans sa fresque de Montefalco, François, accompagné de ses moines, comparaît devant le Sultan, assis à droite, tandis que, au second plan, apparaît une jeune fille qui, sur l'ordre du Sultan, va essayer de séduire le saint[1].

XII. *François apparaissant en forme de croix.* — Bonaventure est seul à raconter cette scène, et d'ailleurs très brièvement[2] :

Une nuit, comme il priait dans la forêt, les mains étendues en forme de croix, voici que l'on vit tout son corps soulevé de terre, et entouré d'un nuage lumineux, afin que la merveilleuse illumination de son âme pût être attestée par cette merveilleuse purification de son corps.

Giotto, ici, ne s'est point conformé à la description de Bona-

1. Voy. *Speculum*, I, 80, et *Conform.*, I, 10. — Une autre légende veut que ce soit Frédéric II qui, pour tenter François, ait envoyé vers lui une belle jeune femme.
2. Bonav., x, p. 769.

venture, qui avait placé le lieu de la scène dans la solitude d'une forêt. Il a transporté l'action devant la porte d'une ville, où se tiennent, à gauche, quatre moines étonnés, considérant le saint qui, à droite, flotte au-dessus du sol, dans un nuage. François a les bras étendus et les yeux levés vers le Christ, qui, du haut des sphères du ciel, se penche vers lui pour le bénir. Cette introduction expresse du Christ est encore l'effet du désir constant de Giotto de rendre sensibles aux yeux les causes des miracles décrits, et de traduire ainsi le sens profond des sujets représentés. Sans compter que Bonaventure, dans un passage tout voisin, nous parle d'entretiens qu'a eus François avec le Sauveur, et au cours desquels il s'est élevé au-dessus des pensées terrestres. De nouveau, le saisissement intime des moines est traduit avec un art merveilleux; pendant que l'un d'eux se recule, à demi effrayé, un autre se penche en avant, comme s'il voulait découvrir le secret de la vision en la regardant de plus près. — Je n'ai trouvé cette scène représentée, après Giotto, qu'une seule fois, dans un petit tableau du musée de Berlin, attribué à Fra Angelico [1]. La représentation y est entièrement différente de celle de Giotto. Dans une chambre close, une partie des moines sont endormis; d'autres, avec des gestes de surprise, regardent en haut, où, tout contre le plafond, François flotte dans un nuage, les bras levés, entouré d'un halo de lumière.

XIII. *La Crèche de Greccio* (pl. 14). — Pour cette scène, Bonaventure s'appuie sur un récit très détaillé et très pittoresque de Celano, dans sa *Première Légende*.

La troisième année avant sa mort, François, pour stimuler la vénération des fidèles, résolut de célébrer avec le plus de solennité possible, à Greccio, le souvenir de la naissance de l'Enfant Jésus. Après avoir obtenu la permission du Pape, il fit préparer une crèche que l'on remplit de foin; et un âne et un bœuf furent amenés dans l'église. Les frères furent convoqués, le peuple arriva en foule, le bois retentit des échos de leurs voix; et cette nuit vénérable fut toute illuminée de la multitude et de l'éclat de leurs lumières, toute sanctifiée de la puissance et de l'harmonie de leurs chants de louange. Débordant de piété, l'homme de

1. Reproduit dans l'ouvrage de Plon, p. 140.

Dieu se tenait près de la crèche; ses yeux fondaient en larmes, et son visage brillait de joie. Les rites solennels de la messe furent célébrés au-dessus de la crèche; et ce fut François, lévite du Christ, qui chanta le saint Évangile; après quoi il prêcha au peuple, qui se tenait à l'entour; il lui parla de la naissance du pauvre roi, qu'il appelait le « *bébé* de Bethléem » toutes les fois qu'il voulait faire mention de lui, dans l'extrême tendresse de son amour. Or un vertueux et loyal guerrier, qui par amour pour le Christ avait renoncé aux guerres temporelles et s'était lié d'une intime et confiante familiarité avec l'homme de Dieu, Messire Jean de Greccio, a déclaré qu'il avait vu dormir dans cette crèche un petit enfant très bien conformé; et que le Bienheureux Père François l'avait étreint de ses deux bras, et que l'enfant avait paru s'éveiller de son sommeil. Et en vérité cette vision n'est pas seulement rendue croyable par la sainteté de celui qui l'a vue, mais encore par la certitude des miracles qui ont suivi ce vénérable prodige[1].

Le tableau de Sienne n'avait encore représenté cette scène qu'avec un petit nombre de figures : celui de Santa-Croce, plus détaillé, était à peu près incompréhensible. Giotto, conformément au texte qu'il avait sous les yeux, a imaginé une composition très riche en figures, et qui atteste la diversité des domaines où s'est exercée l'étude du jeune artiste. Dans le presbytère d'une ville, que l'on aperçoit derrière, fermée d'un mur de marbre, François est agenouillé devant un pupitre où brûlent des cierges. Vêtu de l'habit des diacres et tourné à droite, il soulève de la crèche, devant laquelle sont couchés un bœuf et un âne, l'Enfant Jésus enveloppé dans un linge. A droite, sous le baldaquin de l'autel, se voient des moines, ainsi qu'un prêtre, qui regardent le miracle avec étonnement. A gauche, un groupe de gentilshommes sont plongés dans la contemplation de l'extraordinaire spectacle. Derrière, des moines chantent; et des femmes se montrent dans l'embrasure de la porte du fond. Ainsi ce n'est pas seulement Jean de Greccio qui est admis à voir le miracle, mais encore tous ceux qui se tiennent près de la crèche : seul le chœur zélé des moines et des femmes ne semble point se rendre compte de ce qui se passe au premier plan; — évidemment, Giotto aura jugé impos-

1. Celano, *Leg. Prim.*, x, p. 706. (La *Leg. Sec.* se borne à une courte mention;) — Bonav.. x, p. 770; — *Carmen*, p. 246.

sible de traduire, en peinture, le privilège accordé à un seul des assistants. Enfin, il faut noter particulièrement, dans cette fresque, la merveilleuse fidélité d'observation qui se montre à nous dans les figures des moines chantant, comme aussi le remarquable essai, encore à demi manqué, d'un effet de lumière artificielle.

Dans son petit tableau de l'Académie de Florence, Taddeo Gaddi s'est rapproché de la représentation ancienne. A gauche, devant un autel, un diacre lit l'Évangile, pendant qu'à droite, devant la crèche, François, agenouillé, caresse l'Enfant Jésus. Plus abondante en figures, mais également différente de la fresque de Giotto, est la même scène dans une fresque du réfectoire de San Francesco à Pistoie, peinte probablement par un maître local, que caractérise sa façon de faire des figures courtes et des têtes trop petites [1]. La solennité, ici, a lieu dans une cabane de bois, au milieu d'une forêt. A gauche, François agenouillé tient l'enfant au-dessus de la crèche, pendant que Jean de Greccio, accompagné d'un moine et d'un laïc, considère le miracle avec étonnement. Au milieu, un prêtre et un diacre célèbrent à l'autel ; à droite, cinq moines chantent devant un pupitre. Enfin Benozzo, comme Giotto, a figuré une nombreuse assemblée solennelle, où il a même mêlé des femmes.

XIV. *Le Miracle de la Source* (pl. 15). — La représentation de cette scène et de la *Prédication aux oiseaux* ont paru à Giotto ne requérir qu'un petit espace ; et, en conséquence, le peintre les a repoussées sur le mur d'entrée, bien que, d'après le récit de Bonaventure, elles eussent dû trouver leur place beaucoup plus tôt. Bonaventure, ici, répète presque mot pour mot la *Seconde Légende* de Celano [2].

1. Conf. Crowe et Cavalcaselle *D. A. I.*, p. 313. Il m'est impossible de reconnaître aucune parenté entre ces fresques et celles de l'ancien réfectoire de S.-Croce ; et le peintre de la fresque de Pistoie n'est pas, non plus, le même qui, dans le même couvent, a peint la sacristie et la chapelle de saint Louis. Ce maître inconnu doit avoir travaillé vers 1400, car son style n'est pas sans rapport avec celui des fresques attribuées à Antonio Vite dans la cathédrale de Prato. — Voy. encore Colombi, *Guida di Pistoja*, p. 138 et Crowe et Cav., *Ital. A.*, II, p. 58.

2. Celano, *Leg. Sec.*, II, 16, p. 76 ; — Bonav., VII, p. 762.

Une autre fois, comme le saint voulait se rendre dans un certain endroit désert, afin de pouvoir s'y livrer librement à la contemplation intérieure, et comme, cependant, il se sentait très affaibli, il monta sur l'âne d'un pauvre homme. Et tandis que, au plus chaud d'un jour d'été, cet homme gravissait la montagne derrière le serviteur du Christ, voici que, épuisé par la fatigue et la soif, il se mit à appeler le saint et à lui crier qu'il allait mourir si une boisson ne venait pas le rafraîchir. Aussitôt l'homme de Dieu descendit de son âne, et, les genoux fixés sur le sol et les yeux levés au ciel, il ne s'arrêta de prier que lorsqu'il comprit que sa prière avait été entendue. Alors il dit à l'homme : « Cours vers ce rocher, et tu y trouveras de l'eau vivante, que, dans sa pitié, le Christ vient de faire jaillir de la pierre pour te désaltérer! » O merveilleuse faveur de Dieu, qui se rend si aisément à la demande de son serviteur! Voici que l'homme altéré boit l'eau qui, sous l'effet de la pieuse prière, vient de jaillir de ce rocher, où, en vérité, jamais il n'y avait aucune source précédemment.

Parmi tous les traits d'observation naturelle de Giotto qu'admirait Vasari, aucun ne l'a touché plus vivement que la manière dont le peintre a représenté l'homme apaisant sa soif. « Il y a là surtout, écrit-il, une histoire d'une beauté exceptionnelle, où un homme altéré, dont le visage nous fait voir le désir qu'il a d'une boisson, se penche vers le sol et boit d'une source avec un mouvement si grand, et d'une vérité si merveilleuse, que l'on croirait que c'est une personne vivante qui boit sous nos yeux [1]. » Ici encore le peintre, pour être compris, a dû représenter simultanément la prière du saint et l'effet de celle-ci. Sur un rocher planté d'arbres, François est agenouillé, levant au ciel les regards et les mains, pendant qu'à droite l'homme, étendu de tout son long sur le sol rocheux, et s'appuyant sur les mains, boit l'eau qui jaillit de la pierre; à gauche se tiennent deux moines conversant entre eux, et dont l'un garde l'âne de François. Et, certes, l'éloge de Vasari est pleinement justifié. La pose de l'homme qui boit est d'un naturel et d'une vérité incomparables; à quoi il convient d'ajouter que l'âne, lui aussi, est figuré avec une vie surprenante. — Cette scène manque dans toutes les représentations cycliques ultérieures.

1. Vasari, I, p. 377

XV. — *La Prédication aux oiseaux* (pl. 16). Les anciens biographes abondent en récits attestant le profond amour de François pour les bêtes, en tant que créatures de Dieu. Mais ce qui a surtout frappé les contemporains comme un miracle, et que, par suite, tous les peintres ont représenté, depuis Berlinghieri, c'est la prédication que le saint a faite aux oiseaux. Même Mathieu Paris, qui n'a que très peu de choses à nous dire de la vie de François, raconte que celui-ci, dédaigné des Romains, s'est mis à prêcher, devant la porte de la ville, à des oiseaux qui étaient assis ou volaient alentour, corneilles, pies, etc., et qu'il leur a dit : « Au nom de Jésus-Christ, que les Juifs ont crucifié et dont les misérables Romains ont méprisé la prédication, je vous ordonne de venir à moi, et d'entendre la parole du Seigneur; au nom de celui qui vous a créés, et qui, dans l'arche de Noé, vous a délivrés des eaux du déluge ! » Et aussitôt, sur son ordre toute la foule des oiseaux est arrivée et l'a entouré; et lorsqu'ils se sont tenus tranquilles et ont cessé leurs bavardages, pendant une demi-journée ils ont écouté la parole de l'homme de Dieu, sans bouger de place, et les yeux toujours fixés sur le visage du prédicateur [1]. » Nous ignorons où Mathieu a pris cette histoire, — parfaitement croyable, quant au fond du récit, — et pourquoi elle n'a pas été racontée par les anciens biographes : mais son contenu est tout à fait d'accord avec la légende de la prédication aux oiseaux, dans un lieu voisin de Bevagna, dont Bonaventure nous a laissé le charmant récit, d'après la *Première Légende* de Celano [2].

Or, comme il approchait de Bevagna, il vint à un endroit où une grande multitude d'oiseaux de différentes espèces se trouvaient assemblés; et quand l'homme de Dieu les aperçut, il s'empressa de courir à cet endroit, et salua ces oiseaux, comme s'ils étaient doués de raison. Et eux, tous, ils l'attendirent, et se tournèrent vers lui, de telle sorte que ceux qui étaient dans les buissons inclinèrent leurs têtes à son approche et se penchèrent vers lui, contrairement à leur usage; et ainsi il vint vers eux, et, instamment, les avertit qu'ils eussent à écouter la parole de Dieu, en leur disant : « Oiseaux, mes frères, il faut que

1. Mat. Par., *op. cit.*, pp. 340 et suiv.
2. Celano, *Leg. Prima*, VII, p. 699; — Bonav., XII, p. 774; — *Carmen*, p. 194.



GIOTTO. — LA SCÈNE DES STIGMATES
(Florence, Église Santa-Croce.)

vous louiez beaucoup votre Créateur. Il vous a habillés de plumes, il vous a donné des ailes pour voler, et vous a accordé la pureté de l'air, et il veille sur votre vie sans que vous ayez à vous en inquiéter ». Et quand il leur eût dit tout cela, et d'autres choses semblables, voici que ces oiseaux commencèrent, attestant leur joie d'une façon merveilleuse, à étendre leurs cous, à ouvrir leurs ailes et leurs becs, et à le considérer avec une attention particulière. Et lui, dans la flamme miraculeuse de l'esprit, il s'avança au milieu d'eux et les toucha avec sa robe; et cependant pas un d'entre eux ne fit un mouvement avant qu'il les eût bénis du signe de la croix et ne leur eût donné la permission de s'éloigner. Sur quoi tous, aussitôt, s'envolèrent de tous côtés. Et tout cela fut vu des compagnons qui attendaient sur le chemin. Et lorsque cet homme simple et pur revint auprès d'eux, il leur dit combien il regrettait sa négligence pour n'avoir pas, jusqu'alors, eu l'idée de prêcher à ses frères les oiseaux.

Déjà, en comparaison de la raideur de la vieille peinture de Berlinghieri, le « Maître de saint François » dans l'église inférieure d'Assise, le maître de l'Académie de Sienne, et même celui du tableau de Santa-Croce, avaient traité cette scène avec beaucoup de charme et de liberté : mais aucun d'entre eux n'avait su mettre à la figuration des oiseaux la vérité vivante qu'ils mettaient à celle du saint. Cela était réservé à Giotto. Chez lui, la troupe des oiseaux, rassemblés à droite sous un arbre, et évidemment copiés avec tendresse d'après nature, forment un pendant admirable, même au point de vue des dimensions, avec la figure de François, debout à gauche en face d'eux, et qui, se tournant vers eux, les bénit affectueusement. Plus à gauche, un moine, la main levée en signe de surprise, considère le miracle. C'est une scène infiniment simple, mais aussi infiniment réelle et touchante. Elle se retrouve, d'ailleurs, presque sans changement, dans toutes les autres représentations anciennes du même sujet qui nous sont parvenues : dans la prédelle de la *Stigmatisation* du Louvre, où le peintre a mis un soin particulier à caractériser les diverses espèces des oiseaux, un corbeau, un coq, un canard, une pie, un chardonneret, une hirondelle, etc. ; dans la fresque, très endommagée, d'un maître giottesque, à la chapelle du Campo Santo de Pise; dans un charmant tableau d'un maître napolitain du

XIV[e] siècle, appartenant aujourd'hui à M. Murray de Londres, et où des animaux à quatre pattes sont mêlés aux oiseaux ; enfin dans la fresque de Benozzo, à Montefalco.

XVI. *La mort du Gentilhomme de Celano* (pl. 17). — C'est Bonaventure qui, le premier, raconte ce miracle : car Thomas de Celano ne nous en dit rien, bien que le lieu où se serait passé le miracle, d'après Bonaventure, fût la patrie même du premier biographe[1].

Une autre fois, après son retour de l'étranger, comme il était allé prêcher à Celano, une noble de cette ville l'invita, pieusement et très instamment, à venir manger chez lui. Il vint donc dans la maison de ce noble ; et toute la famille de celui-ci se réjouit de l'arrivée de ce saint mendiant. Et, avant que l'on se mît à table, l'homme de Dieu, suivant son habitude, adressa au ciel ses prières et ses chants de louange, debout, les yeux levés. Sa prière finie, il prit à part son bon hôte, et lui dit : « Vois, frère hôte ! vaincu par ta prière, je suis entré dans ta maison pour y manger. Mais toi, écoute vite mon avertissement : car dès aujourd'hui tu ne mangeras pas, ici, mais ailleurs ! Par conséquent, hâte-toi de confesser tes péchés, car c'est aujourd'hui que le Seigneur va te récompenser de la piété avec laquelle tu as accueilli ses pauvres ! » Et aussitôt cet homme crut à la parole du saint, et se confessa de tous ses péchés au compagnon de François, et mit en ordre ses affaires, et se prépara, de son mieux, à recevoir la mort. Enfin ils passèrent à table, et là, pendant que les autres commençaient à manger, tout à coup le maître rendit l'esprit, saisi d'une mort soudaine, conformément à la parole de l'homme de Dieu.

Ce n'était point chose facile, au peintre, de traduire ce récit, où l'élément le plus significatif, la prophétie de François, était de ceux qui ne se laissent point figurer en image. Aussi bien, le spectateur qui ne connaîtrait point le texte de Bonaventure serait-il tenté de croire que Giotto a représenté un pécheur puni de mort en expiation de ses fautes. Mais le maître, par contre, a traduit de la façon la plus saisissante ce qui était vraiment à sa portée : la terreur et la douleur des assistants en présence de la catastrophe. A droite, le gentilhomme gît sur le sol, soutenu par une femme profondément émue, qui s'efforce en vain de découvrir encore une trace de vie dans ses yeux ai-

1. Bonav., XI, p. 771.

més. Une autre femme, agenouillée, se déchire le visage, dans la fureur de son désespoir. Trois autres accourent, les cheveux en désordre ; et l'une d'elle est toute plongée dans la contemplation du cadavre, la seconde se prépare à venir en aide à la veuve affolée, la troisième se penche en avant, avec une expression mélangée de curiosité et d'angoisse. Derrière, se pressent les domestiques de la maison. A gauche, derrière la table couverte, que l'on a placée en avant d'une cloison de bois formant baldaquin, François vient de se lever de table, et tend une main, d'un geste tranquille, vers un homme qui paraît tourné vers lui pour lui demander secours. Plus loin encore, à gauche, l'autre moine reste tranquillement assis à sa place. C'est ici que, pour la première fois, Giotto a eu l'occasion d'exprimer le débordement d'une profonde douleur humaine : et à cela il a réussi merveilleusement. Il n'y a pas un de ses mouvements qui ne soit vrai et saisissant. Aucune trace, ici, de l'exagération affectée où se complaisaient les artistes antérieurs : tous les sentiments sont exprimés avec tant de mesure et de concentration que ce n'est que peu à peu que le spectateur découvre l'immensité de la douleur exprimée.

Giotto a, manifestement, évité une division du sujet en deux parties, qui aurait encore eu pour effet de rendre plus difficile l'intelligence de la scène. Au contraire, les frères Massegne ont recouru à cette division : ils ont figuré, à gauche, François s'entretenant avec le gentilhomme, et, à droite, ce même gentilhomme s'affaissant tout à coup au milieu d'une société joyeuse [1]. Benozzo, lui, a employé le schéma de la composition de Giotto, mais pour représenter une autre légende. Nous voyons chez lui François se levant de derrière une table servie, avec un autre moine qui reste assis à sa gauche ; et un homme attire l'attention du saint sur ce qui se passe à droite, où l'on voit, assise, une jeune fille malade, entourée de ses compagnes. Enfin, au premier plan de droite, toujours comme dans la peinture de Giotto, une vieille femme est agenouillée.

1. Reproduit dans l'ouvrage de Plon, p. 248.

XVII. *La Prédication devant Honorius* (pl. 18). — Tous les biographes font mention de cette scène : mais Bonaventure seul raconte que François, en présence de la curie pontificale, a oublié la prédication qu'il avait préparée, et en a improvisé une autre sur le champ[1].

Une fois, comme il allait prêcher devant le pape et les cardinaux sur le conseil de l'évêque d'Ostie, il avait soigneusement composé et appris par cœur un sermon : mais voici que, lorsqu'il eût pris sa place au milieu de la salle, afin de prononcer les paroles d'édification, il oublia si complètement tout son sermon préparé qu'il ne fut pas en état d'en redire une syllabe. C'est ce qu'il avoua à ses auditeurs, en paroles de vérité et d'humilité; après quoi, s'étant donné à la prière pour demander la grâce du Saint-Esprit, tout de suite il commença à déborder de paroles si puissantes, à contraindre si éloquemment et impérieusement les âmes de ces grands prélats à la contrition, que l'on eut la claire évidence que ce n'était point lui qui parlait, mais bien l'esprit du Seigneur.

Ceci offrait à l'artiste une tâche nouvelle, et particulièrement favorable : il s'agissait de représenter l'effet d'une puissante prédication. A droite, dans une magnifique salle gothique, trône le pape, à demi tourné vers la gauche, et entouré, de chaque côté, de trois cardinaux; et toutes ces sept personnes sont entièrement absorbées dans leur attention à écouter les paroles du saint qui, debout à gauche, fait de la main un geste assez difficile à interpréter, peut-être pour signifier qu'il souffre, dans sa modestie, à être forcé de parler de soi-même lui-même. Tout près de lui est assis un autre moine, également abstrait de tout le reste, dans sa pieuse méditation. Bien rarement, après Giotto, un peintre est parvenu à représenter si simplement et si efficacement la concentration des pensées de plusieurs figures sur un seul et même objet : on a l'impression d'entendre vraiment les paroles pénétrantes du prédicateur de la pénitence, et, avec les princes de l'Église, on est tenté de retenir son souffle pour mieux écouter. La manière dont le pape, appuyant sur une de ses mains sa tête tendue en avant, tâche à explorer la plus secrète pensée du saint, la

1. Cel., *1re Lég.*, IX, p. 703 ; *2e Lég.*, I, 170, p. 42 ; — Tr. Comp., IV, p. 739 ; — Bonav., XII, p. 775 ; — *Carmen*, p. 218.

manière dont les cardinaux, autour de lui, expriment par leurs gestes divers la diversité de leurs émotions, la manière dont le moine oppose à l'agitation des cardinaux la triste sérénité de son recueillement : tout cela atteste une profondeur de compréhension du cœur humain, un génie d'expression pittoresque des sentiments intimes, que seuls les plus grands maîtres ont possédés à un si haut degré.

Combien plat, en comparaison, nous apparaît le tableau de Taddeo Gaddi, à Florence; combien le pape et les trois cardinaux y sont calmes et presque indifférents; et avec quelle raideur François, ayant derrière lui son compagnon debout, débite sa prédication!

XVIII. *L'apparition de François à Arles* (pl. 19) :

Pendant que l'excellent prédicateur Antoine, qui maintenant a pris place, lui aussi, parmi les glorieux confesseurs du Christ, prêchait aux frères, dans le chapitre d'Arles, sur cette inscription de la Croix, *Jésus de Nazareth, Roi des Juifs*, un des frères, nommé Monald, homme d'une droiture éprouvée, regarda derrière lui, sous l'effet d'une inspiration divine, vers la porte de la chapelle; et là, de ses yeux corporels, il vit le bienheureux François soulevé dans les airs, et bénissant les frères avec ses bras étendus, comme sur la Croix. Et tous les frères, au même moment, se sentirent remplis d'une si grande et extraordinaire consolation intérieure que leur esprit intime leur révéla, dans ce sentiment, une preuve certaine de la présence véritable de leur saint père, avant même que les paroles du vénérable Monald leur eussent révélé la réalité matérielle de cette présence.

Dans une belle salle gothique, un groupe nombreux de moines, tournés à gauche pour la plupart, et assis sur des bancs ou sur le sol, écoutent les paroles d'Antoine, debout à gauche, au pied duquel est assis un moine dans une pose toute pareille à celle du compagnon de François dans la fresque précédente. A gauche, au premier plan, se tient assis Monald, la tête appuyée sur les mains, et contemplant tranquillement François, qui apparaît tout de suite derrière les moines, devant la porte, un peu élevé au-dessus du sol, les bras étendus, et la main droite faisant le signe de la bénédiction. Antoine, lui aussi, paraît s'apercevoir de sa présence. Mais, — peut-être

parce que Giotto a voulu éviter les répétitions, — le fait est que l'effet de la prédication, ici, n'est point représenté avec autant de force que dans la peinture qui précède : au contraire, l'ensemble a une expression extraordinaire de calme. Le désordre et la liberté, dans la répartition des moines, nous révèlent un effort d'atteindre au naturel parfait, et de s'affranchir du schématisme de l'art ancien. Dans sa fresque de Santa-Croce, cependant, Giotto revient à ce schématisme, naguère dédaigné; il distribue les moines sur deux rangs, dont le premier est vu de dos. Mais, par ce moyen, tous les moines sont maintenant admis à contempler la vision de François, qui apparaît sur la porte, avec un mouvement un peu plus accentué que dans la fresque d'Assise. Antoine, à Florence, est placé au fond, dans une sorte d'antichambre, sur le mur de laquelle on voit un crucifix, et où sont encore assis quelques autres moines. Probablement, Giotto aura imaginé cette composition pour faire en sorte qu'Antoine n'attire pas trop sur lui l'attention du spectateur. C'est à cette seconde fresque que se rattache le tableau de Taddeo Gaddi, où François, avec l'apparence de flotter rapidement dans l'air, apparaît au milieu des sept moines, écoutant la prédication d'Antoine. Et l'on retrouve une composition toute pareille dans les fresques du cloître de Santa-Croce, ainsi que dans un petit tableau de Giovanni di Paolo à l'Opera del Duomo de Sienne.

XIX. *La Stigmatisation.* — Nous voici arrivés à l'événement capital de la vie de François, à cet événement miraculeux où le ciel lui-même a consacré symboliquement la signification spirituelle de l'imitateur du Christ qu'a été l'humble frère. Écoutons ici le récit, tout rempli de foi, de Bonaventure, pour nous pénétrer de l'âme de ce temps, et pour bien comprendre ensuite la conception des artistes qui ont représenté au peuple, en une infinité de peintures et de sculptures, ce grand miracle vénéré entre tous! Le biographe vient de raconter comment François s'est retiré sur le mont Alverne, y a jeûné en l'honneur de saint Michel, et y a eu déjà diverses extases; sur quoi, il continue ainsi :

Alors une inspiration divine lui suggéra de chercher dans l'Évangile, ouvert au hasard, ce qui serait le plus agréable à Dieu en lui et de sa part. Donc, après avoir adressé au ciel une prière avec beaucoup de piété, il prit le saint livre, devant l'autel, et demanda à son compagnon, homme pieux et saint, de l'ouvrir au hasard, au nom de la Sainte Trinité. Mais comme, trois fois de suite, le Livre s'ouvrait sur l'histoire de la Passion du Christ, l'homme de Dieu reconnut en vérité que, de même qu'il avait imité le Christ dans les actions de sa vie, de même encore, avant de quitter ce monde, il aurait à l'imiter dans les tristesses et les douleurs de la souffrance. Et comme, ensuite, élevé vers Dieu dans un élan tout séraphique d'amour, et le cœur tout pénétré d'une douce pitié, il s'était entièrement transformé en Celui qui devait être crucifié de par l'excès de son amour, voici que, le matin de la fête de l'Élévation de la Sainte Croix, pendant qu'il priait dans un creux de la montagne, il aperçut un séraphin qui avait six ailes enflammées et rayonnantes, et qui descendait vers lui, du haut des cieux. Et lorsque le séraphin, après un vol d'une rapidité merveilleuse à travers les airs, fut arrivé près de l'homme de Dieu, celui-ci découvrit, entre les ailes, l'image d'un homme crucifié, qui avait les mains et les pieds attachés à une croix. Deux ailes s'élevaient au-dessus de sa tête, deux ailes étaient ouvertes pour voler, et deux autres cachaient tout le reste de son corps. Ce que voyant, François fut très épouvanté; et une joie mêlée de tristesse envahit son cœur : car il était joyeux de ce spectacle merveilleux, comprenant bien que c'était le Christ lui-même qui était venu vers lui, sous la forme du séraphin; mais l'attachement de celui-ci sur la croix transperçait son âme du poignard de la douleur compatissante. Et il s'étonnait infiniment du spectacle d'une apparition aussi insondable, sachant bien que les faiblesses de la souffrance ne concordent pas ainsi avec l'immortalité de l'esprit séraphique. Enfin, puisque c'était Dieu qui lui révélait ce spectacle, il comprit qu'il le lui révélait afin que, en sa qualité d'ami du Christ, il reconnût que ce n'était point par le martyre de la chair, mais par l'élan de l'esprit, qu'il parviendrait entièrement à la ressemblance du Christ crucifié.

Et ainsi l'apparition, lorsqu'elle disparut, laissa dans son cœur une lumière merveilleuse, mais, en même temps, elle imprima sur sa chair une image non moins merveilleuse. Car aussitôt commencèrent à se montrer, sur ses mains et ses pieds, les signes des clous, tels qu'ils les avait vus, tout à l'heure, sur l'image de l'homme crucifié. Car au milieu des mains et des pieds on découvrait des traces de clous, et l'on voyait la marque des têtes des clous à l'intérieur des mains et sur le haut des pieds, tandis que la marque de leurs pointes apparaissait de l'autre côté. Et sur le flanc droit, qui était comme transpercé d'une lance, on voyait une plaie rouge et envenimée qui, versant souvent du sang, arrosait la chemise et la tunique du saint.

Depuis Berlinghieri jusqu'à nos jours, cet événement mer-

veilleux, sans équivalent dans toute l'histoire chrétienne, a été représenté un nombre infini de fois. Il serait fort peu utile d'énumérer même une partie de ces œuvres d'art, plus ou moins réussies, et de les décrire : car, pour l'essentiel, toutes se ressemblent fort dans leur composition, ainsi que cela était inévitable d'après la grande précision du sujet. Mais, au fur et à mesure des progrès des arts, toujours les artistes ont tâché davantage à concentrer l'élément miraculeux de l'apparition dans les traits du saint, en y exprimant à la fois le ravissement, la surprise, et même la souffrance physique de cette crucifixion singulière. En outre, le sujet offrait une occasion bien tentante de donner libre cours à la fantaisie, dans la représentation de la nature sauvage et déserte, de telle sorte que le paysage a joué, dans le drame, un rôle de plus en plus important. Pour le moment, ce qui nous intéresse surtout, ce sont les premières tentatives du XIIIe siècle : car tout l'art des périodes suivantes, jusque vers 1500, s'en est tenu à la composition créée par Giotto. Ces représentations antérieures à Giotto sont les suivantes dont quelques-unes ont déjà été signalées plus haut :

1. Fresque au Baptistère de Parme.
2. Berlinghieri, à Pescia, église Saint-François.
3. École siennoise, Sienne, Académie, N° 16.
4. École siennoise, Sienne, Académie, N° 17.
5. Maître de saint François, fresques dans l'église inférieure d'Assise.
6. Vitrail de l'église supérieure d'Assise.
7. Margaritone, Florence, Académie.
8. Le tableau de Santa-Croce, à Florence.
9. École siennoise, Sienne, Académie, N° 303.
10. École florentine contemporaine de Cimabue, musée de Munich, n° 980,

La fresque de Parme ne représente point proprement la *Stigmatisation;* elle nous fait voir François prêchant ou parlant, auprès d'un séraphin debout, de taille toute pareille [1]. On a

1. Voy. plus haut p. 84.



GIOTTO. — LA MORT DE SAINT FRANÇOIS

(Florence, Église Santa-Croce.)

même douté que les deux figures fussent conçues en rapport l'une avec l'autre : mais, pour moi, il est impossible de les séparer, car elles font trop évidemment partie de la même composition. En tout cas, il ne saurait être question d'une expression dramatique de la scène : et cette simplicité même du traitement suffirait à prouver l'ancienneté de la fresque.

Quant aux autres peintures, toutes s'accordent à montrer François seul, agenouillé dans un paysage montagneux, a peu de distance de sa cellule ou de son église. Le séraphin est toujours pourvu des six ailes de la légende : mais il n'est point figuré sur une croix. Le plus souvent, il flotte tout debout au-dessus de François, qui, d'abord, est représenté, chez Berlinghieri, avec les mains jointes en prière, mais ensuite avec les bras levés au ciel. Les rayons font entièrement défaut dans les premières peintures : ce n'est que dans le tableau de l'Académie de Florence, attribué à Margaritone, et dans le tableau de S. Croce, que, pour la première fois, trois larges raies rattachent directement le séraphin au saint en extase, et de telle manière qu'elles aboutissent à l'auréole de ce dernier. Sur le tableau, déjà souvent cité, de Sienne, il y a cinq rayons, qui, sortant des pieds de l'ange, vont atteindre les mains, les pieds, et le côté de François. Le peintre anonyme du tableau de Munich, lui, a conçu les rayons comme des traces rouges de sang.

A cette diversité des compositions précédentes, Giotto a mis fin avec sa fresque d'Assise (pl. 20) ; désormais, il a imposé à l'art le schéma définitif de la stigmatisation. Sur un sol rocheux, au pied d'une montagne maigrement plantée d'arbres, sur laquelle se dresse, à gauche, une petite chapelle, François est agenouillé sur la jambe droite, et, les mains ouvertes comme en signe d'effroi, les yeux levés, il reçoit le triple rayon partant des membres du grand ange, qui, dans la pose d'un crucifié, et avec le nimbe de la croix qui le désigne clairement comme étant le Christ, flotte très haut sur la droite. Plus à droite, au premier plan, le compagnon de François, s'est assis devant la cellule, plongé dans la lecture d'un livre. —

Toute nouvelle, et imprégnée d'un profond sentiment artistique, est la pose du saint, qui permet une claire répartition des rayons : nouvelle aussi la manière de signifier que c'est bien le Christ qui apparaît ; nouvelle, enfin, l'introduction dans la scène du compagnon de François. Celui-ci, d'ailleurs, n'intervient ici que pour mieux remplir l'espace de la fresque, car Giotto l'a éliminé des deux autres représentations du même sujet qu'il nous a laissées : le tableau du Louvre, qui d'ailleurs reproduit presque littéralement la fresque d'Assise, et la fresque de Santa-Croce à Florence. Dans cette dernière, Giotto a essayé de donner à François une autre pose : le saint, agenouillé à gauche, se retourne vers la droite, où lui apparaît le séraphin, et le geste de ses mains levées semble exprimer l'effroi. Ici, le Christ apparaît expressément sur une croix, et la disposition rigoureusement schématique des ailes, telle qu'elle se voyait dans la fresque d'Assise, est remplacée par un mouvement beaucoup plus naturel et plus libre (pl. 21).

Taddeo Gaddi, lui aussi, supprime le moine ; dans l'ensemble, il s'en tient à la première composition de Giotto. L'influence de la fresque de Giotto dans l'église supérieure est également très évidente dans une stigmatisation de l'église inférieure d'Assise, admirée par Vasari comme une œuvre de Giotto lui-même, mais qui est incontestablement du même artiste qui a peint là toute l'histoire de la passion du Christ, dans le style de Lorenzetti. Peu de temps après, les peintres ont fait un pas de plus, en mettant le second moine en rapport direct avec l'action. Déjà, dans un petit tableau de l'école siennoise du XIVe siècle au Musée de Bruxelles, le moine est représenté plein d'épouvante à la vue de l'apparition. Ceci est en contradiction expresse avec la légende : mais peut-être les franciscains n'auront-ils pas désaprouvé une figuration qui paraissait donner un témoin au miracle, et en confirmait ainsi la réalité.

Toujours est-il que le moine continue à jouer son rôle dans toute la série des représentations du XVe siècle, dignement inaugurée par deux petits tableaux de Gentile de Fa-

briano[1]. Avec une ingéniosité toujours renouvelée, les artistes ont inventé toute sorte de motifs pour traduire l'étonnement, l'effroi, le ravissement de ce moine, que Giotto n'a introduit dans la scène que, pour ainsi dire, par hasard. Tantôt nous le voyons agenouillé, ébloui de l'éclat surnaturel de la vision, et abritant ses yeux sous ses mains[2] tantôt précipité sur le sol[3], tantôt s'enfuyant, dans l'excès de sa frayeur[4]. Une seule fois, dans un tableau de Pérugin au Musée de Pérouse, deux moines assistent à la scène. Quant au saint, un petit nombre de peintres l'ont représenté au moment où il va tomber à genoux[5]; mais, le plus souvent, on l'a figuré agenouillé en extase. Les longs rayons, forcément trop raides, disparaissent de plus en plus. Le séraphin a ordinairement la forme du Christ en croix, parfois avec un entourage d'anges ou de têtes d'anges[6]; pourtant, dans certains cas particuliers, il est conçu comme un véritable séraphin[7], ou bien encore comme l'Enfant Jésus[8], ou bien il est remplacé par une simple croix entourée de lumière[9], ou enfin il est complètement supprimé, comme dans un tableau de Jean Bellin à Saint-François de Pesaro, et sur un relief du portail de Saint-François de Plaisance. Une seule fois, dans un tableau de l'école de Taddeo Bartoli à Pérouse, j'ai trouvé, assistant à la vision, le saint favori de François, en l'honneur duquel il s'était retiré sur le mont Alverne : saint Michel, représenté comme s'il montait la garde auprès du visionnaire. Volontiers, en outre, les artistes ont profité de cette occasion pour faire montre de leur talent à représenter

1. Dans des collections particulières de Fabriano.

2. B. Gatta, église Saint-François à Castiglione Fiorentino; Macrino d'Alba, musée de Turin; A. della Robbia, oratoire S. Louis à Prato; École de Gentile, musée chrétien du Vatican; D. Ghirlandajo, Hôtel de Ville de Narni.

3. D. Ghirlandajo, église S.-Trinité, Florence; Taddeo Bartoli, musée de Pérouse; Pesellino, Louvre; école de Perugin, *ibid.*

4. Cosimo Rosselli, église S.-Ambroise, à Florence.

5. Dans les deux tableaux, cités ci-dessus, de Gatta et de Macrino.

6. D. Ghirlandajo, Trinité de Florence; Borgognone, Église San Spirito, Bergame; Macrino, musée deTurin.

7. A. della Robbia, oratoire Saint-Louis, à Prato.

8. Montagna, estampe dans P. IV, p. 157; Nicoletto de Modène, B. 27.

9. Eusebio, église Saint-Damien à Assise; Titien, tableau perdu, mais reproduit dans une gravure sur bois de Boldrini. Pass. VI, p. 235; Marc-Antoine, estampe, B. 97.

les animaux, en peuplant la solitude forestière de toute sorte de quadrupèdes, mais surtout d'oiseaux, parmi lesquels ce faucon qui, d'après la charmante légende de Bonaventure, vivait en familiarité étroite avec François, et venait l'éveiller par son chant au moment où il devait réciter ses heures nocturnes[1]. Et parfois même cette représentation d'animaux a été poussée jusqu'à l'abus, notamment dans une *Stigmatisation* peinte à l'église Saint-François de Messine, par un certain Salvadore d'Antonio. Enfin, il nous est malheureusement impossible de savoir sous quelle forme la stigmatisation a été représentée par Michel Ange dans l'esquisse qu'il en a faite, vers 1497, pour un certain barbier, et qui a été placée ensuite dans l'église Saint-Pierre in Montorio, à Rome, d'où elle a aujourd'hui disparu : on nous dit seulement qu'elle était peinte « suivant la manière antique[2] ».

J'ai dit déjà comment, dans l'art ultérieur de l'Italie, la représentation de la scène des stigmates a été souvent remplacée par celle de *François méditant, au désert, sur la vanité des choses*. Ceux des artistes qui figurent encore ce miracle le font avec un grand luxe d'effets de lumière singuliers et saisissants. Nous ne voyons plus le séraphin descendre vers François : mais c'est le ciel lui-même qui s'ouvre, avec une splendeur éblouissante, et François recule, épouvanté, presque hors de lui, au spectacle de la croix qui flotte dans un lointain mystérieux. Mais, pour modernes et fantaisistes que soient ces figurations, souvent d'un goût douteux, on ne doit pas oublier que, dès le début du XV[e] siècle, deux maîtres ont donné l'exemple de ces effets de lumière destinés à relever l'impression de la scène : Gentile de Fabriano et Piero della Francesca[3].

1. École Siennoise, académie de Sienne, 16 et 17; P. Lorenzetti, église Saint-François, à Assise; fresques à Saint-François de Pistoie; Massegne, autel de Bologne; B. da Majano, église S.-Croce, à Florence; D. Ghirlandajo, Trinité de Florence; Gatta, Castiglione Fior.; Robbia, église Saint-Laurent, à Bibbiena; Jac. Bellini, album d'esquisses du British Museum.

2. Vasari VII, 149.

3. Voy. encore le tableau de Pomponio Amadeo, à Saint-François d'Udine, déjà célébré par Vasari; le peintre y a représenté le lever du soleil, dont les premiers rayons éclairent la figure du saint.

XX. *La mort de François.* — Giotto est le seul artiste qui ait vraiment essayé de traduire la fin du saint, et l'impression exercée sur les frères par ses touchantes paroles d'adieux. Tous les autres artistes se sont laissé tenter plutôt par la scène des premières obsèques, en y joignant ces deux autres sujets non moins pleins d'effet : la *Vénération des Stigmates* et la *Conversion du chevalier Jérôme*, ce second saint Thomas. Seul, Giotto a essayé d'unir ensemble des faits successifs, en mettant au premier plan le saint lui-même à l'instant de sa mort, tandis que, au plan du milieu, il a déjà rassemblé les prêtres et les nonnes pour la cérémonie des obsèques. Aussi bien, comment aurait-il pu se dérober à l'attraction de l'émouvant récit de Bonaventure, et le sacrifier à la représentation, infiniment moins caractéristique, d'une cérémonie funéraire? Et cependant il a dû sentir lui-même que cette division de sa peinture en deux scènes, et la trop grande figuration qu'elle lui imposait, avaient quelque chose de fâcheux au point de vue artistique : car, plus tard, ayant à peindre de nouveau le même sujet, il a notablement simplifié et concentré sa composition, sans toutefois renoncer à représenter la déploration des frères autour du cadavre. Mais écoutons, d'abord, le texte de Bonaventure[1] :

Enfin, lorsqu'il comprit que l'heure de son départ approchait, il fit appeler près de lui tous les frères qui se trouvaient dans l'endroit, et, en les consolant de sa mort avec de tendres paroles, paternellement les exhorta à l'amour divin. Il leur prêcha la patience et la pauvreté, et la fidélité à la sainte Église romaine, leur recommandant le saint Évangile par-dessus toutes les autres règles. Et lorsque tous les frères furent assis autour de lui, il les bénit, en élevant les bras au-dessus d'eux en forme de croix, car il avait toujours aimé le signe de la croix. Et il bénit aussi bien les frères absents que les présents, au nom du Crucifié. Et, de plus, il ajouta : « Adieu vous tous, mes frères, vivez dans la crainte du Seigneur et demeurez toujours en lui! Voici que la tentation et l'épreuve sont proches : bienheureux ceux qui persisteront dans ce qu'ils ont commencé ! Quant à moi, je m'en vais vers Dieu, à la bonté de qui je vous

1. Bonav., XIV, p. 781. — Bonav. reproduit exactement le récit de Celano, *Leg.* p. 306, qui, lui-même, ne fait que développer un récit de sa *Leg. Prima*. p. 713. — Les Tr. Comp. se bornent à une brève mention, V, p. 741. — *Carmen*, pp. 274. et suiv.

recommande tous. » Et lorsqu'il eut ainsi terminé sa tendre exhortation, cet homme, le plus aimé de Dieu qui fût jamais, se fit apporter le Livre de l'Évangile et demanda qu'on lui lût l'Évangile de saint Jean, depuis le passage qui commence ainsi : « Avant le jour de la Pâque » ; et lui-même, du mieux qu'il put, il entonna les paroles de ce psaume : « Avec ma voix j'ai crié vers le Seigneur, avec ma voix j'ai imploré le Seigneur ; » et il le chanta jusqu'au dernier verset. Et enfin, lorsque tous les secrets de la vie furent résolus en lui, et que son âme très sainte, délivrée de la chair, se plongea dans l'abîme de la clarté céleste, cet homme bienheureux s'endormit dans le Seigneur. Or, l'un de ses frères et disciples vit son âme, sous la forme d'une étoile lumineuse et portée sur des nuages blancs, monter au ciel d'un vol rapide, par-dessus beaucoup d'autres : elle était comme rayonnante de l'éclat de la sainteté, et remplie de cette richesse de science divine qui a donné au saint le droit de s'en aller vers le lieu de la lumière et de la paix, où il repose sans fin avec le Christ.

Déjà le « Maître de Saint François », dans l'église inférieure, en contraste avec la froide représentation des obsèques chez les autres peintres, avait essayé de représenter la déploration des moines : c'est elle, aussi, qui a surtout intéressé Giotto. A droite, autour du corps, qui repose dans un calme solennel, sont assis et agenouillés les frères, émus d'une douleur concentrée et violente ; l'un d'eux prend la main du mort, un autre baise son pied, d'autres se cachent le visage ; enfin l'un d'eux lève les yeux vers le ciel, où l'on aperçoit la figure en buste du saint, emportée par quatre petits anges, qu'accompagnent six autres anges volant des deux côtés. Plus au fond, entre des moines portant des torches, se tiennent debout un prêtre et un assistant : le prêtre porte dans sa main gauche un livre, dans sa main droite un goupillon ; l'assistant tient, dans un vase, l'eau bénite. Une foule pressée de moines les entoure. Mais, pour merveilleuse que soit la scène du premier plan, à la fois par sa composition et son émotion, l'ensemble de la peinture n'en produit pas moins un effet d'encombrement ; et en comparaison de ce premier essai comme je l'ai dit déjà, la fresque de Santa-Croce nous fait voir l'immense progrès de Giotto (pl. 22). Là, les moines du groupe central, qui entourent le cadavre du saint et baisent ses pieds et ses mains, font

un équilibre très harmonieux avec les prêtres debout, rangés symétriquement, dans une attitude solennelle, à la tête ou aux pieds du mort. A gauche, entouré de deux enfants de chœur, un prêtre lit la messe, avec deux laïcs debout derrière lui; à droite on aperçoit trois moines avec une bannière funéraire et des cierges, et deux autres encore debout derrière lui. Dans le haut de la scène, quatre anges emportent au ciel le buste de François, environné d'étoiles rayonnantes : ce qu'aperçoit l'un des frères, avec une expression de saisissement. Enfin, dans son admirable fresque de Florence, Giotto a introduit auprès du lit de mort de François cet incrédule dont la conversion lui avait fourni, à Assise, le sujet d'une peinture séparée. Ce personnage est agenouillé, vu de dos, et met ses doigts dans la plaie du côté.

Il n'est pas étonnant qu'une composition aussi magistrale ait servi de canon pour les artistes florentins des périodes suivantes; nous la retrouvons simplifiée chez Taddeo Gaddi, plus richement figurée chez Benozzo, comme aussi dans la prédelle de Cosimo Rosselli à Saint-Ambroise de Florence. C'est encore elle que nous retrouvons sur la chaire de Benedetto de Majano, qui place le lieu de la scène dans une église vue en perspective. De même, Domenico Ghirlandajo se conforme au modèle de la fresque de Santa-Croce : chez lui comme chez Giotto, deux laïcs se tiennent derrière l'évêque, et neuf figures entourent le corps, exprimant leur amour et leur douleur par des gestes presque tous pareils. Il a seulement eu l'impression que, chez Giotto, la conversion de l'incrédule n'était pas suffisamment mise en valeur : il a donc placé ce personnage derrière le catafalque, et l'a figuré, penché en avant, tâtant les plaies miraculeuses. — Cependant l'influence de Giotto n'apparaît point dans la composition de Semitecolo, à l'Académie de Venise, qui représente un évêque célébrant les obsèques tout auprès du corps de François, ensanglanté de ses plaies; ni dans celle des Massegne, à Bologne, où l'évêque apparaît au premier plan, en avant du saint. Enfin il y a un petit tableau ombrien, au Musée chrétien du

Vatican, qui rappelle, non la composition de Santa-Croce, mais celle, plus riche en figures, d'Assise.

XXI. *Les Visions d'Augustin et de l'évêque* (pl. 23) :

Il y avait alors, comme ministre franciscain dans la *Terra Laboris,* un frère Augustin, homme à la fois saint et juste; et celui-ci, à ce moment, approchait de sa dernière heure, et avait perdu depuis longtemps le pouvoir de parler; mais tout à coup ceux qui se trouvaient près de lui l'entendirent s'écrier : « Attends-moi, mon père, attends-moi! Tout de suite j'arrive avec toi! » Et comme les frères l'interrogeaient, et s'étonnaient beaucoup de ne pas savoir à qui il parlait si hardiment, il leur répondit : « Ne voyez-vous pas notre père François qui s'en va au ciel? » Et, tout de suite après, son âme se sépara de son corps et suivit le très saint père. — L'évêque d'Assise était allé en pèlerinage à l'oratoire de Saint-Michel, sur le mont Gargano; or, voici que, dans la nuit même de la mort de François, celui-ci lui apparut et lui dit : « Vois, je quitte ce monde et m'en vais au ciel![1] » Au petit jour, l'évêque s'éveilla, raconta à ses compagnons ce qu'il avait vu; et puis, de retour à Assise, il apprit avec certitude, à la suite d'une enquête très assidue, que le saint père avait quitté ce monde à l'instant même où il s'était révélé à lui par cette vision.

De nouveau, la tâche était difficile de représenter ensemble ces deux visions, et d'autant plus difficile, pour Giotto, que l'espace dont il disposait était très restreint. Aussi résolut-il de mettre cette fresque en communication directe avec la précédente, de façon qu'Augustin et l'évêque vissent la même apparition que voyait, déjà, l'un des frères qui entouraient le corps du saint. Et comme le rêve de l'évêque était moins attirant que la vision d'Augustin, il se borna à le représenter à mi-corps sur la droite, couché dans son lit, de façon à concentrer l'intérêt principal sur l'autre scène, qui, avec la liberté de son invention, est certainement l'une des plus heureuses compositions du cycle tout entier. Dans un édifice en forme d'église, Augustin, soutenu par un moine, est soulevé de sa couche à la fois par une puissance surnaturelle et par l'élan de son aspiration; assis, il étend les bras vers François qui s'élance au ciel. Étonnés et affligés, d'autres moines le considèrent, autour de

1. Bonav., XIV, 782.

GIOTTO. — LES VISIONS DU MOINE AUGUSTIN
ET DE L'ÉVÊQUE D'ASSISE
(Assise, Saint-François.)

GIOTTO. — LA CONVERSION DE JÉROME
(Assise, Saint-François.)

lui. L'un d'entre eux s'approche, sur la droite avec un mouvement d'interrogation; un autre aperçoit, lui aussi, la vision, et porte sa main à sa tête en signe de saisissement. Il était impossible de traduire avec plus d'expression et de vérité les mots touchants d'Augustin : « Attends-moi, mon père, j'arrive tout de suite ! » Et c'est merveille de voir à quelle liberté de composition Giotto s'est déjà élevé, peu à peu, au cours de son travail, et avec quelle sûreté infaillible il a, désormais, appris à figurer les émotions intérieures en des formes définitives et monumentales.

La fresque de Santa-Croce qui représente les mêmes scènes est fort inférieure à ce premier jet de la fantaisie de Giotto. Ici, en vérité, la scène de l'évêque d'Assise est traitée plus complètement : le prélat, étendu sur son lit, avec deux hommes assis devant lui, voit apparaître le buste de François, levant les mains. Mais la vision d'Augustin n'a plus ce charme d'expression directe et vivante qu'elle avait à Assise. On se demande pourquoi Giotto s'est avisé, à présent, de représenter le mourant, assis tranquillement sur sa couche, en prière, après avoir si bien su montrer, autrefois, l'excitation et l'ardeur pieuse d'un moribond ? Le groupe des moines, venus pour célébrer les obsèques d'Augustin, se tient au pied du frère ; un seul d'entre eux fait un mouvement, comme de surprise, d'où l'on peut conclure que c'est Augustin lui-même qui raconte sa vision. Pour comprendre la composition de Santa-Croce, il faut connaître d'avance le sujet ; à Assise, chacun a tout de suite l'impression d'assister à la vision bienheureuse d'un mourant.

Quant à d'autres représentations de ces deux scènes, je n'en ai trouvé nulle trace chez les artistes ultérieurs.

XXII. *La conversion de Jérôme* (pl. 23). — Les anciens biographes ne nous parlent point de ce sujet ; seul, Bonaventure le raconte en ces termes [1] :

Les citoyens d'Assise furent admis en foule pour contempler de leurs yeux ces stigmates sacrés, et pour les baiser de leurs lèvres ; mais l'un

1. Bonav., xv, p. 782.

d'entre eux, qui était homme noble, instruit et avisé, du nom de Jérôme, et qui assurément était un personnage à la fois distingué et renommé, avait conçu des doutes au sujet de cette sorte de marques sacrées, et était incrédule comme jadis Thomas. Et donc, en présence des frères, et d'autres citoyens, il fit mouvoir les clous plus hardiment que le reste, et toucha de ses propres mains les mains du saint et ses pieds, et son côté. Et il s'est trouvé que, de cette façon, cet homme a pu lui-même être le témoin constant de ces stigmates, et en a attesté la vérité par serment. Quant aux frères et aux fils qui avaient été convoqués pour la mort de leur père, ils passèrent cette nuit à chanter les louanges de Dieu, de telle façon qu'on aurait dit que ce n'était point les obsèques d'un mort, mais bien une veillée d'anges.

La nature même du sujet forçait Giotto à représenter cette scène d'une manière très analogue à celle dont il avait représenté la mort du saint. Celui-ci est étendu sur le brancard ; et devant lui est agenouillé, à demi tourné vers la gauche, un homme élégamment vêtu, qui touche la plaie du flanc avec une de ses mains. A gauche et à droite s'approchent des bourgeois d'Assise ; à droite se tient un soldat, qui montre les stigmates. Tout de suite derrière le corps se tient, pressé, le groupe des moines, portant des torches ; et un prêtre, accompagné de deux assistants, lit la messe. A la tête et aux pieds, se tiennent des moines en habit de chœur, avec de grosses torches. Le balcon de la partie supérieure, portant, suivant la coutume d'alors, des images de la Vierge, du Christ en croix, et de saint Michel, nous indique que la scène se passe à la Portioncule. Ici encore, le désir de donner aux obsèques le plus de solennité possible, conformément au texte de Bonaventure, a eu pour résultat une certaine impression d'encombrement, qui nuit à la caractérisation vivante des diverses figures en particulier. Quant aux artistes ultérieurs on a vu déjà que, à la suite de Giotto lui-même dans ses fresques de Santa-Croce, ils ont pris l'habitude d'unir la représentation de cette scène avec celle de la mort et des obsèques de François.

XXIII. *La dernière rencontre de François et de Claire* :

Et lorsqu'arriva le matin, la foule nombreuse qui s'était rassemblée prit des branches d'arbre, multiplia les cierges, et, parmi des hymnes

et des chants, porta le cadavre sacré vers la ville d'Assise. Mais comme l'on passait devant l'église de Saint-Damien, où vivait alors, enfermée avec ses sœurs, cette noble vierge, Claire, qui est à présent transfigurée dans le ciel, et comme le cortège s'était arrêté là un moment, on montra à ces pures vierges le cadavre saint, afin qu'elles le vissent et y déposassent leurs baisers[1].

Cette scène n'a été représentée qu'une seule fois, à notre connaissance, et c'est dans l'église d'Assise : mais la peinture de Giotto nous suffit pour nous faire éprouver pleinement le charme de ce touchant adieu. Cette peinture est, en vérité, la plus magnifique de toutes celles où le jeune Giotto a déployé son génie, et c'est toujours à elle que l'on revient, pour en être ravi et touché (pl. 24).

Les porteurs, tous notables citoyens d'Assise, viennent de déposer le corps devant la riche façade de l'église; et aussitôt voici qu'accourent, poussées par l'amour et la vénération, les jeunes religieuses, pour dire un dernier adieu à leur cher père et ami! En tête, nous voyons Claire elle-même, qui, le regard fixé sur les traits calmes et sans vie de François, se penche sur lui, touchant d'une main les plaies de son côté, de l'autre main soulevant sa tête. Auprès d'elle une autre sœur, dans un élan de pieuse tendresse, s'est jetée à terre, et baise la main du mort. Une troisième appuie sa bouche sur la plaie du pied, pendant que sept autres sortent de l'obscurité de l'église, les yeux en larmes, « pareilles à des colombes effarouchées », suivant une belle expression d'un critique. A gauche se tient le groupe des bourgeois et des moines, avec des cierges à la main, dont la lumière illumine l'église; et un jeune garçon est grimpé sur un arbre pour arracher des branches. Il était impossible de figurer plus simplement et d'une façon plus saisissante la douleur muette, le profond amour de ces jeunes femmes vouées à Dieu : elles n'ont pas encore retrouvé la force d'exprimer cette douleur en paroles; seul leur regard, fixé immuablement sur le mort, nous apporte l'expression de l'angoisse qui les étreint. Et nous comprenons à les voir, que

1. Bonav., xv, p. 782.

bientôt, leur angoisse se vit épanchée en ces paroles, que nous a rapportées Thomas de Celano : « O Père, Père! Qu'allons-nous faire maintenant? Pourquoi nous as-tu quittées, tes malheureuses épouses? et à la garde de qui nous laisses-tu, ainsi orphelines? Pourquoi ne nous as-tu pas envoyées devant toi, là où tu vas, au lieu de nous laisser ainsi désolées en ce monde? Avec toi est partie toute notre consolation. Qui nous soutiendra désormais dans notre pauvreté? O Père des pauvres, ami de la pauvreté! Qui nous réconfortera maintenant à l'heure de la tentation, nous qui avons déjà subi tant de tentations? O amère séparation, ô détestable départ! O mort trop affreuse qui prive d'un tel père des milliers de fils et de filles[1]! »

XXIV. *La Canonisation.* — Bonaventure a négligé de nous décrire cette solennité, la jugeant d'un caractère trop temporel. Seuls les Trois Compagnons nous disent, brièvement, que la fête a eu lieu dans la ville d'Assise, en présence de nombreux prélats, comme aussi de princes et barons, et d'une foule innombrable rassemblée, de toutes les parties du monde, par le pape Grégoire IX, en l'année 1228, la seconde année de son pontificat[2]. Ainsi Giotto restait libre de représenter la cérémonie à sa fantaisie. Voulant reproduire le fait propre de la canonisation, il a figuré quelques personnes qui, auprès du sarcophage, viennent chercher une guérison miraculeuse, et dont l'une paraît bien être la jeune fille à la tête retournée, dont parle la légende. Malheureusement, la partie supérieure de la peinture a été entièrement détruite. Tout autour du sarcophage, une grande foule est rassemblée : moines et laïcs, aussi des femmes, dont quelques-unes ont amené leurs enfants. Derrière, à droite, on aperçoit trois évêques, comme aussi un moine qui paraît plongé dans de tristes pensées; et, plus au fond encore, c'est de nouveau une foule qui s'assemble. A gauche, la chaire, aujourd'hui détruite, mais où devait se trouver le pape, lisant le décret de canonisation. Ce qui reste de

1. Celano, *Leg. Prima*, II, ch. IV, pp. 715 et suiv.
2. Tr. Comp., XVIII, p. 741.

la fresque nous montre combien l'artiste s'est efforcé d'éviter la monotonie, en variant à la fois le groupement des figures, leurs gestes, et l'expression de leurs visages.

Ce sujet, lui non plus, n'a jamais été représenté ailleurs.

XXV. *La Vision de Grégoire IX* (pl. 25). — Cette scène aurait dû, venir avant la précédente : car c'est la vision du pape qui l'a décidé à canoniser le saint. Mais Giotto s'en tient à l'ordre effectif du récit de Bonaventure, qui raconte ainsi cette vision, étant d'ailleurs seul à la raconter [1] :

Car le pape Grégoire IX, d'heureuse mémoire, dont François avait prédit qu'il serait élevé à la dignité apostolique, gardait un doute, dans son cœur, au sujet des stigmates. Mais, une nuit, comme il l'a rapporté lui-même en pleurant, François lui est apparu en rêve, avec un visage sévère; il a levé son bras droit, découvert la plaie de son côté; et lui, il a pris une coupe pour recueillir le sang qui en jaillissait. Et cette coupe s'est remplie jusqu'aux bords du sang qui coulait du côté de François. Et, depuis lors, Grégoire commença à éprouver une telle vénération pour ces saintes plaies qu'il ne put plus souffrir que personne osât en révoquer en doute la réalité.

Sur une couche somptueuse, surmontée d'un baldaquin, le pape est endormi, la tête appuyée sur la main, tandis que son autre main reçoit la coupe que lui tend François, debout derrière lui. Plus en avant, quatre serviteurs sont assis à terre, dont l'un est plongé dans le sommeil, un autre récite son rosaire, et les deux autres paraissent avoir été réveillés par un bruit qu'ils écoutent attentivement. Ici, encore, Giotto admet des personnages accessoires à être témoins de la vision miraculeuse : ce qui lui permet de faire passer sa représentation de la sphère d'une simple illusion à celle d'une image vivante, et s'expliquant d'elle-même. Il s'est souvenu de la composition de cette scène lorsqu'il a eu à peindre plus tard, à Santa-Croce, la vision, déjà décrite plus haut, de l'évêque d'Assise. — De la même façon que chez Giotto, François se tient auprès du lit du pape, dans les fresques de Vérone. A Bologne les deux Massegne l'ont représenté flottant dans l'air.

1. Bonav., XVI, p. 784.

XXVI. *La guérison de l'homme d'Ilerda.* — Cette fresque et les suivantes nous montrent que Giotto ne s'en est point tenu aux miracles posthumes qu'il était de tradition de représenter : il a librement choisi, parmi les miracles rapportés par Bonaventure, ceux qui lui paraissaient s'accommoder le mieux d'une représentation artistique. Et, d'abord, il a pris l'histoire d'un Espagnol, qui, une nuit, sur une route solitaire, a été attaqué par erreur et grièvement blessé. « Un de ses bras avait été détaché du corps jusqu'à l'épaule, et sa poitrine était percée d'une plaie profonde. Abandonné des médecins, et de sa femme même, il ne pouvait supporter la mauvaise odeur qui s'exhalait de son corps. Il était sur le point de mourir lorsqu'il s'est avisé de demander assistance à son saint favori, François. Et voici que, pendant qu'il reposait sur son lit de douleur, répétant sans cesse plaintivement le nom de François, il vit apparaître auprès de lui un frère mineur qui lui parut être entré par la fenêtre; et ce frère l'appela par son nom et lui dit : « Puisque tu as eu foi en moi, voici que le Seigneur va te délivrer! » Et comme le malade lui demandait qui il était, il répondit qu'il était François; et aussitôt il détacha les bandeaux de ses plaies, et frotta toutes ces plaies avec sa salive. Et aussitôt toutes les chairs furent restaurées, et les plaies fermées, et l'homme retrouva son ancienne santé : après quoi l'apparition s'éloigna. Alors l'homme, ainsi guéri, appela sa femme, qui vint avec les voisins; et tous s'émerveillèrent du miracle ».

Giotto a trouvé, ici, une autre façon de nous rendre intelligible le vrai caractère de cette scène. Pendant qu'à gauche deux femmes, sortant de la chambre, se tournent vers un médecin, qui leur signifie par ses gestes que tout espoir est perdu, déjà François, accompagné de deux anges, se tient auprès du lit du malade, et lui referme une large plaie dont il vient de détacher la bande. Cette escorte d'anges atteste ce qu'il y a de surnaturel dans sa venue : et la scène présente un contraste saisissant entre l'impuissance des efforts humains et le pouvoir du ciel, guérissant le malade.

XXVII. *La pénitence de la ressuscitée.* — C'est encore un miracle dont Bonaventure est seul à nous parler [1].

Dans la citadelle du mont Marano, près de Bénévent, une femme venait de mourir, qui avait une vénération particulière pour saint François. Et comme le clergé, la nuit, s'était réuni pour chanter les obsèques et les vigiles, voici que tout à coup, en présence d'eux tous, la femme se leva sur son lit, appela un prêtre qui se tenait près d'elle, et lui dit : « Père, je veux faire pénitence, car j'aurais dû déjà être punie n'ayant point confessé les péchés que j'ai commis! Mais saint François est intervenu en ma faveur, et a obtenu que je m'acquière la vie éternelle, moyennant la révélation de ces péchés! » Et alors, toute tremblante, elle se confessa au prêtre, non moins tremblant, puis, ayant reçu l'absolution, se recoucha tranquillement et s'endormit dans le Seigneur.

Tout le génie de Giotto n'est point parvenu à créer une représentation heureuse de cette scène. A gauche, dans le haut, François apparaît, agenouillé devant le Christ, priant pour l'âme de la morte; et l'on voit des anges qui, flottant au-dessus de la femme, chassent un diable : mais tout cela ne suffit point pour donner la vie qui manque à l'ensemble. Dans une salle élevée, la femme est assise sur son lit mortuaire et confie son secret à un vieux prêtre, qui se penche sur elle, agenouillé près du lit. A droite se tiennent cinq femmes, partagées entre la douleur et l'étonnement; à gauche, un groupe de prêtres, venus avec des cierges pour célébrer les obsèques. Je dois ajouter que, dans cette fresque, de même que dans la précédente, et plus vivement encore, nous apparaît une tendance du peintre à allonger démesurément ses figures.

XXVIII. *Délivrance de l'hérétique* (pl. 25). — Un homme accusé d'hérésie, nommé Pierre, avait été emprisonné, sous Grégoire IX, par l'évêque de Tibur. Mais comme il s'était recueilli en lui-même, avait abjuré ses fausses doctrines, et s'était recommandé à saint François, Dieu eut pitié de lui.

Car, avant la nuit de sa fête, vers le crépuscule, saint François eut la compassion de descendre dans la prison, et ayant appelé ce Pierre

1. Bonav., XVI, p. 785.

par son nom, lui ordonna de s'éveiller aussitôt. Et comme Pierre, effrayé, demandait qui lui parlait ainsi, il apprit que c'était saint François. Et lorsqu'il vit que, par le seul effet de la présence du saint, ses chaînes s'étaient rompues et que les portes de son cachot s'étaient ouvertes, son étonnement fut tel qu'il n'eut pas la force de sortir, mais que, allant jusqu'à la porte, il réveilla tous ses gardiens par ses cris. Mais lorsque l'évêque apprit que Pierre avait été délivré de ses chaînes, il se rendit à la prison, et, reconnaissant la puissance de Dieu, pria dévotement. Et les chaînes furent apportés devant le pape et les cardinaux, qui, à la vue de ce miracle, furent tout surpris et bénirent le Seigneur [1].

Ce miracle, raconté seulement par Bonaventure, termine le cycle des fresques de l'église supérieure. Giotto a choisi le moment où le prisonnier, à peine vêtu, sort de la porte d'un édifice rond, au-dessus duquel s'élève une colonne, évidemment imitée de la Colonne Trajane. Le Prisonnier porte à la main les chaînes de ses pieds, et au même moment, entre l'évêque, à qui il les montre. Deux soldats attirent également l'attention de l'évêque sur le miracle. Plus loin, à gauche, devant un singulier monument avec des tours en ruine, se tiennent cinq prêtres, dont l'un, levant les yeux, aperçoit la figure du saint, s'envolant au ciel. — Ici encore, la longueur démesurée des figures nuit à la beauté de la composition : mais celle-ci n'en est pas moins conçue avec un sens merveilleux de l'effet dramatique. L'introduction de la figure de François nous fait, tout de suite, comprendre qu'il est l'auteur du fait miraculeux qui nous est présenté, tandis que les deux monuments antiques servent à préciser que le lieu de l'action est à Rome. Ajoutons que cette même scène a été représentée, d'une manière tout autre, par Giovanni Santi dans son tableau de Cagli : là, c'est François lui-même qui, accompagné par un ange, fait sortir de prison l'hérétique converti, tandis que la figure de saint Pierre, debout auprès du prisonnier, sert à nous rappeler le nom de celui-ci.

La série des vingt-huit fresques de Giotto dans l'église supérieure d'Assise, pour abondante qu'elle soit, est loin d'é-

1. Bonav., xvi, p. 790.



GIOTTO. — LES ADIEUX DE SAINTE CLAIRE
(Assise, Saint-François.)

puiser la riche matière de la légende franciscaine. Bonaventure offrait encore à l'artiste bien d'autres sujets séduisants; et ainsi, avant de passer à la description de certaines œuvres importantes des périodes ultérieures, nous devons considérer quelques-unes au moins des anciennes représentations de scènes omises par Giotto, et complétant l'ensemble de la vie légendaire du saint.

C'est, d'abord, 1° la *Résurrection d'un jeune garçon tombé d'une fenêtre.* — Miracle qui ne nous est raconté que par Bonaventure.

Le fils d'un notaire de Rome, à peine âgé de sept ans, avait demandé à suivre sa mère, qui se rendait à l'église de Saint-Marc; et comme on l'avait contraint à rester à la maison, il se jeta par la fenêtre de celle-ci, et, accablé de la violente secousse, rendit l'âme aussitôt. Or sa mère qui n'était pas encore allée bien loin, entendit le bruit de la chute, et, touchée d'un pressentiment, se hâta de revenir. Et, trouvant son fils, enlevé à elle par cette chute lamentable, elle se meurtrit le visage, dans l'excès de sa douleur, et, par ses cris éplorés, attira tout le voisinage. Alors un frère de l'ordre des Mineurs, nommé Raban, qui se rendait à l'église pour prêcher, accourut auprès de l'enfant, et dit au père, étant tout rempli de foi : « Crois-tu que saint François puisse réveiller ton fils d'entre les morts, en récompense de l'amour qu'il a toujours eu pour le Christ, qui a été crucifié pour rendre la vie aux hommes? » Et, sur la réponse affirmative du père, qui s'engageait à rester toujours le serviteur du saint si celui-ci obtenait de Dieu la vie de son fils, ce frère tomba en prière, avec son compagnon, et engagea tous les assistants à prier aussi. Et pendant qu'il priait, voici que l'enfant commença à ouvrir un peu la bouche, se souleva, avec les yeux ouverts et les bras levés, et aussitôt se mit à marcher devant tous, sans aucune souffrance, grâce au pouvoir miraculeux du saint, qui lui avait rendu tout ensemble la vie et la santé [1].

Cette scène, qui complétait la série des miracles représentés dans l'église supérieure, a été peinte, à Assise, sur un mur du transept droit de l'église inférieure, et par le même maître qui a peint la chapelle de Saint-Nicolas : un maître qui, probablement, n'est autre que Giotto lui-même [2]. Le peintre, ici, pour se faire comprendre, a cru devoir juxtaposer deux moments

1. Bonav., XVI, p. 786.
2. Cette fresque été reproduite dans l'ouvrage de Plon, p. 268, pl. XXVI.

différents de l'action. A gauche, l'enfant est en train de tomber, la tête la première, d'un palais en forme de tour. Au-dessus, on le voit, qui, rendu à la vie, se lève en priant. Derrière lui, le contemplant avec tendresse, la mère se tient à genoux; à gauche, trois autres femmes, et, à droite, les deux moines sont également agenouillés; et, autour d'eux, s'agenouille une nombreuse troupe de femmes. Au premier plan, le père est plongé dans la prière, pendant que, devant la façade de l'église Saint-Marc, des hommes sont debout, dont l'un lève les yeux au ciel et y découvre François, déjà sur le point de remonter près de Dieu, en compagnie d'un ange. Cette représentation échoue à traduire la véritable vie dramatique de la scène : les visages ne montrent guère qu'une dévotion reconnaissante, tandis que la grandeur du miracle aurait dû produire une excitation plus marquée chez tous ceux qui en étaient témoins. En outre, l'encombrement des figures amène, dans l'ensemble, un certain manque de clarté. D'une composition plus simple et plus effective est le petit tableau de Taddeo Gaddi, au musée de Berlin, bien que, ici, l'action soit divisée en trois moments successifs. A gauche, l'enfant se jette par la fenêtre : au-dessous, on le voit étendu à terre, recouvert d'un linceuil, avec, près de lui, sa mère agenouillée levant les bras vers François qui lui apparaît; et enfin voici le miracle déjà accompli, car, derrière le catafalque, l'enfant vivant se tient debout en prière.

Domenico Ghirlandajo, qui, sans doute, se rendait compte de ce qu'une telle juxtaposition avait d'inartistique, a presque réduit à rien la chute de l'enfant, en la rejetant dans une rue du fond dessinée en perspective; et il s'est surtout efforcé de représenter l'instant de la résurrection. François, en buste, apparaît dans le haut, et aussitôt l'enfant s'éveille et s'asseoit sur le catafalque, auprès duquel deux femmes sont assises et une troisième, debout, fait un geste d'étonnement. A gauche, à genoux, les cheveux dénoués, la mère invoque le saint; et derrière elle vient le groupe ordinaire des bourgeoises et dames de Florence, avec un autre groupe lui faisant pendant de l'autre côté, derrière les moines agenouillés. Comme chez Taddeo,

le père, ici, ne se distingue pas des autres témoins de la scène : et celle-ci est si calme, et l'expression de tous les personnages si indifférente, que l'on a peine à croire qu'il s'agisse d'un miracle aussi important.

2° *Résurrection d'un homme tué par la chute d'une maison.* — Cette scène ne nous est racontée que par Bonaventure, dont voici le texte[1] :

A Suessa, dans un quartier appelé les Colonnes, la chute soudaine d'une maison écrasa un jeune homme et le tua sur le coup. Alors des hommes et des femmes, accourus au bruit de la chute, enlevèrent çà et là le bois et les gravats, et rendirent le fils mort à sa malheureuse mère. Sur quoi, celle-ci, remplie des soupirs les plus douloureux, s'écria, le plus haut qu'elle put : « Saint François, rends-moi mon fils ! » Et tous les assistants implorèrent avec elle l'aide du saint. Mais comme le mort ne montrait aucun signe de revenir à la vie, ils mirent son corps sur un catafalque, et attendirent le lendemain pour l'enterrer. Cependant la mère, qui était d'une foi ardente, fit le serment d'orner d'une couverture nouvelle l'autel de saint François, si celui-ci lui rendait son fils. Et voici que, vers minuit, le jeune homme commença à ouvrir la bouche ; et puis, lorsque tous ses membres furent devenus chauds, il se releva, vivant et intact, et éclata en paroles de louanges. Alors tout le clergé, qui s'était rassemblé, et le peuple entier, sur l'exhortation de ce jeune homme, se mirent à louer et à remercier joyeusement Dieu et le saint.

Cette scène a été représentée par Giotto en deux peintures, à droite et à gauche de l'entrée de la chapelle Saint-Nicolas. Dans l'une, on voit deux hommes qui soutiennent le cadavre, près de la maison écroulée, pendant que la mère, les cheveux dénoués, couvre de baisers son enfant, perdu pour elle. Derrière elle se tiennent, s'arrachant les cheveux et se griffant les joues, trois autres femmes, tandis que l'on voit arriver de droite d'autres personnes désolées. Ici encore, la composition est un peu obscure : mais la douleur est exprimée avec une intensité très passionnée. Dans l'autre fresque, on voit un groupe nombreux de prêtres et de bourgeois devant une maison à *loggia* ouverte où François, flottant dans l'air, bénit le mort qui se soulève de sa couche. Un petit homme, mal mis en pers-

1. Bonav., XVI, p. 786.

pective, désigne du doigt le même jeune homme descendant l'escalier, à droite, et suivi de femmes en prières. Ces deux peintures révèlent bien les particularités du style de Giotto : mais, ni au point de vue de la beauté, ni à celui de l'harmonie de la conception artistique, elles ne sauraient être comparées aux fresques de l'église supérieure.

3° *Le Martyre des Sept Frères.* — Bien que la mort de ces sept franciscains n'appartienne pas proprement à la vie de François, les artistes ont commencé de bonne heure à l'y joindre, et à introduire François lui-même, flottant dans les airs, pour encourager, par sa présence, ses fils à l'heure de la mort. De cette présence, la légende ne fait aucune mention. Elle raconte seulement que, sous la conduite de Daniel, ministre de Calabre, les frères Samuel, Ange, Donat, Léon, Nicolas, et Hugolin, poussés par un ardent désir du martyre, se sont rendus en Afrique, dans la ville de Septa. Là, comme personne ne parvenait à les empêcher de prêcher, le roi des Sarrazins, après leur avoir vainement demandé d'abjurer, a ordonné de les mettre à mort. Sur quoi, ayant été bénis par Daniel, qui les embrassa et les réconforta dans leur piété, ils marchèrent courageusement vers le palais du roi, « comme s'ils étaient invités à un somptueux banquet ». Et, lorsqu'ils furent arrivés à l'endroit de leur supplice « ils penchèrent leurs dos, recommandèrent leurs âmes au Seigneur, et reçurent la couronne du martyre, ayant eu la tête tranchée. Leurs têtes sacrées furent ensuite mises en pièces, et leurs corps misérablement déchiquetés par les enfants des Sarrazins [1] ».

Les deux plus anciennes représentations de ce martyre se trouvent dans un des petits tableaux de Taddeo Gaddi, à l'Académie de Florence, et dans les vestiges d'une grande fresque d'Ambrogio Lorenzetti, à Saint-François de Sienne. Chez Gaddi, le bourreau brandit son épée, pour couper la tête d'un moine agenouillé sur le cadavre de l'un de ses frères. Le ministre Daniel et un autre frère, debout à gauche, attendent

1. C'est ainsi que la scène est racontée dans Sedulius. *Historia seraphica vitæ R. P. Francisci*, Anvers, 1613, pp. 175, 77.

leur tour. Dans le haut, François apparaît et, désignant du doigt la scène du martyre, prie pour ses malheureux fils. Beaucoup plus mouvementée et plus vivante est la représentation de Lorenzetti. Le roi barbare trône dans une salle gothique, tenant son épée sur les genoux, et regarde vers la gauche, où le bourreau va décapiter l'un des trois moines agenouillés, pendant que, au fond, des officiers royaux considèrent le supplice. François lui-même n'apparaît pas, dans cette peinture. Mais nous le retrouvons dans le relief de Benedetto de Majano, sur la chaire de Santa-Croce. Là, le sultan, assis sur son trône, à droite, s'entretient avec ses mages, pendant qu'à gauche un homme, à demi nu, accomplit son travail de mort. Quatre frères gisent, déjà décapités; le cinquième va périr; deux autres sont agenouillés pieusement sur le côté. D'autres moines encore se tiennent derrière eux. Au fond, on voit Daniel, debout devant une église, bénissant ses frères voués à la mort, pendant que François, agenouillé dans les airs, obtient de la main de Dieu que sa prière soit exaucée. — Le même sujet avait été représenté aussi dans les fresques de Pistoie : mais ce qui en reste ne permet point de juger de la composition de la scène; et rien ne subsiste plus des peintures de Lorenzo di Bicci, sur la façade de Santa-Croce, à Florence, ni de celles de Pérugin à Saint-François de Pérouse, dont parle Vasari [1].

Avant de terminer ce chapitre, je dois signaler encore le rôle réservé à François dans les très rares représentations anciennes que nous possédons de la vie de sainte Claire, et notamment des *Fiançailles de la sainte avec le Christ*. D'autre part, l'interminable cycle du cloître de Santa-Croce nous fait voir toute sorte de sujets qui ne se trouvent représentés que là : *François écrivant sa règle*, *faisant l'aumône, habillant des disciples, voyant apparaître saint Pierre et saint Paul*, *qui lui confient le trésor de la Pauvreté,* etc. [2]. On peut voir également, figurée là, cette vision du frère Pacifique, où

1. Vasari, II, p. 51, et III, p. 580.
2. *Fioretti*, ch. XIII.

François lui apparaît ayant, devant lui, deux épées en croix. Un autre sujet, volontiers représenté dans les périodes suivantes, et notamment par les artistes espagnols, est celui de *François écoutant le concert des Anges :* mais ce charmant sujet, bien qu'il se trouve exposé longuement dans le livre de Bonaventure[1], n'a été utilisé qu'une seule fois durant la période qui nous occupe, et cela d'une façon tout accessoire. Je ne l'ai trouvée, en effet, que dans le fond de paysage d'une vierge d'Andréa del Sarto, au musée de Madrid.

3. — *Les légendes postérieures et leurs représentations.*

Avec le cours des temps, la biographie de François, déjà très richement pourvue de faits merveilleux dans le récit de Bonaventure, fut encore enrichie d'une foule d'autres faits, dont les uns restaient conformes à l'esprit des premiers biographes, tandis que d'autres étaient librement inventés. C'est ainsi que, dans la première moitié du XIVe siècle, la tradition s'établit définitivement d'un don fait à François, par le Christ lui-même, de l'Indulgence de la Portioncule. Puis naquit le célèbre *Speculum*, destiné à la masse du peuple, et où la vie du saint se trouvait racontée à nouveau avec un renforcement notable de l'élément miraculeux. Enfin, Barthélémy de Pise produisit ses *Conformités*, où la vie de François était entièrement remaniée pour être rendue toute conforme à la vie du Christ. Cependant, il convient d'ajouter que ces additions ultérieures n'ont fourni relativement que peu de matière à l'art, encore que les moines aient pris volontiers l'habitude de mettre entre les mains des artistes le *Speculum* au lieu du livre de Bonaventure. A Saint-Bernardin de Vérone, notamment, les fresques sont évidemment inspirées du livre nouveau ; et nous avons vu déjà que Benozzo lui-même avait emprunté à celui-ci quelques-uns de ses sujets. Mais, dans l'ensemble, l'art du

1. Bonav., V, p. 756, d'après Celano, *Leg. Sec.*, III, 66, p. 186.

XVe siècle a continué de suivre Giotto, et, par conséquent, Bonaventure, de telle sorte que je n'aurai que fort peu de choses à dire dans ce dernier chapitre. Voici, cependant, trois sujets non traités par Giotto, et sur lesquels il convient d'insister quelque peu :

1° *La Légende de l'Indulgence de la Portioncule.* — Aucun des anciens biographes ne fait la moindre allusion à une apparition du Christ, qui aurait octroyé à François la fameuse indulgence de la Portioncule; et cependant celle-ci est devenue, dans la tradition catholique, un des points les plus importants de toute la vie du saint. C'est parmi les partisans de Luther que, pour la première fois, des hommes se sont trouvés pour traiter de fable cette célèbre légende : Érasme, Albertus et Martin de Chemnitz, suivis par Ramus au siècle suivant [1]. Et, bien que le nombre des négateurs de la légende soit petit, en comparaison de celui de ses défenseurs, la question de son authenticité n'en reste pas moins désormais historiquement tranchée. La lecture attentive du commentaire de Suysken conduit nécessairement aux conclusions suivantes :

Les anciens biographes ne font aucune mention de l'indulgence ; et il est absurde de supposer, comme on l'a fait, qu'ils se soient crus tenus de n'en point parler. En outre, aucun bref du pape ne se rapporte à cette indulgence. Ce n'est qu'en l'année 1277 qu'apparaissent certains témoignages, se rapportant au frère Pierre Zalfano et à un certain frère Masseo, qui aurait été l'un des disciples immédiats de François. Encore ne s'agit-il là que d'un récit tout simple, ne mentionnant ni l'apparition du Christ, ni la confirmation par le pape, ni la révélation en présence de sept évêques [2]. Après quoi la Légende ne reparaît plus qu'au début du XIVe siècle, dans une lettre de Théobald, évêque d'Assise, faussement datée de 1327, mais qui doit avoir été écrite un peu après 1307. Ici, déjà, il est

1. Albertus, *Der Barfusser Münche Eulenpiegel*, Wittemberg, 1542 ; Chemnitius, *Examen conc. Trid.*, p. IV, C. 12 ; *Tractatus Brevis Historico-théologicus*, 1697 ; et *Dissertatio Hist. théol.*, Cologne, 1701.

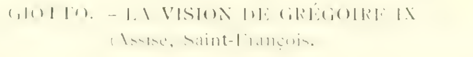
2. Le témoignage le plus important est celui de Benoit d'Arezzo et de Raynier de Mariano, datant de l'année 1299 (dans un manuscrit de 1325, à Assise).

parlé de la vision nocturne de François, qui le décide à se rendre auprès d'Honorius et à solliciter de lui une indulgence plénière. En route, un rêve manifeste au saint la confirmation divine de son entreprise. Et enfin une lettre de l'évêque Conrad d'Assise, en 1335, donne à la légende sa forme complète. Dans cette lettre, le miracle de l'indulgence se mêle singulièrement au miracle des roses : nous y apprenons que François a eu deux visions dans la chapelle, et le récit semble impliquer une double confirmation pontificale [1]. Sans aucun doute, c'est là une légende de fabrication fantaisiste. Peut-être la vénération extraordinaire qui s'était attachée à la Portioncule aura-t-elle donné naissance au désir pieux de relever encore l'importance et la valeur de cette église en lui attribuant le don divin d'une rémission de tous les péchés. Peut-être est-ce dans le peuple même que se seront, d'abord, formés et développés les éléments essentiels du récit, avant de recevoir une forme définie dans les deux lettres susdites des évêques d'Assise. Quant à la légende des roses, qui rappelle la légende conservée au couvent de Subiaco, celle-là pourrait être née dans l'ordre bénédictin avant même la naissance de François, et avoir été ensuite appliquée à ce saint [2]. En tout cas, ce n'est qu'en 1335 que l'histoire de l'indulgence accordée à François a reçu sa forme définitive : et c'est aussi vers le milieu du XIVe siècle que cette légende a été, pour la première fois, introduite dans l'art, avec la fresque peinte sur la façade de la Portioncule, et attribuée à Puccio Capanna. Évidemment Giotto, lorsqu'il a décoré l'église supérieure, ne savait rien encore de l'indulgence de la Portioncule : car, s'il avait connu un événement aussi important, comment aurait-il négligé de lui donner place dans son récit de la vie du saint ?

Résumons, d'abord, très brièvement la légende, telle que la

1. Une *Histoire de l'Indulgence*, par Bartolus, imprimée en 1470, mais sans doute écrite déjà dès le début du XIVe siècle, constitue peut-être un stade intermédiaire entres les deux lettres. Ici encore, nous retrouvons la double confirmation; mais aucune trace de l'histoire des sept évêques.

2. Voyez, sur les origines de cette Légende, la *Vie de Saint Benoît*, par Grégoire, dans les *Acta Sanctorum* de mars, t. III, p. 278.



GIOTTO. — LA VISION DE GRÉGOIRE IX
(Assise, Saint-François.)

GIOTTO. — LA DÉLIVRANCE DE L'HÉRÉTIQUE PIERRE
(Assise, Saint-François.)

raconte la lettre de Conrad. Cette lettre est d'une indigence de pensée et de forme bien éloignée de la grâce charmante d'un Celano ou d'un Bonaventure. François, ici, n'est plus l'homme réel et vivant des anciens récits, mais un saint abstrait, pareil à mille autres. Au lieu du cours rapide et animé des légendes anciennes, nous ne trouvons plus qu'un bavardage fatiguant et monotone, un ton d'une sécheresse prosaïque, une maladresse incroyable dans l'exposé de l'action [1].

Une nuit, comme François priait dans sa cellule, auprès de la Portioncule, il lui fut révélé que le Christ, accompagné de la Vierge et d'une foule d'anges, se trouvait dans l'église. François y courut, et se prosterna devant l'autel. Alors le Sauveur l'autorisa à lui demander quelque chose pour le salut de la race humaine ; et François le supplia, en réponse, d'accorder la rémission complète de leurs péchés à tous ceux qui pénétreraient dans l'église. La Vierge ayant daigné appuyer cette supplique, le Christ consentit à l'exaucer, mais en y ajoutant la condition, pour François, d'aller en demander, en son nom, la confirmation au pape, Aussi, dès le lendemain, François, emmenant avec lui le frère Masseo, se mit-il en route pour se rendre auprès d'Honorius, qui se trouvait alors à Pérouse. Et comme le pape lui demandait pendant combien d'années devait durer l'indulgence, François lui répondit : « Saint Père, ce ne sont point des années, mais des âmes que je vous prie de me donner ! » Si bien qu'Honorius, après avoir un peu hésité, et malgré l'opposition des cardinaux, finit par lui dire : *Fiat, in nomine Dei!* Sur quoi le saint, après s'être prosterné devant le pape, s'apprêta à sortir du palais pour retourner à Sainte-Marie-des-Anges. Mais Honorius, en le voyant partir, le rappela et lui dit : « Homme simple, quelle preuve emportes-tu donc avec toi de cette indulgence? » Et François répondit : « Saint-Père, votre parole me suffit! Si cette indulgence est l'œuvre de Dieu, c'est Dieu qui se chargera de la révéler. »

1. Lettre de Théobald dans les *Acta Sanctorum,* pp. 879 et suiv.; lettre de Conrad, *ibid.;* et aussi *Conformitates,* III, B. II, pp. 135 et 130. — Voy. aussi Guast *La Basilica d. S. M. degli Angeli,* Florence, 1882, pp. 15 et suiv.

Et le fait est que, durant son voyage de retour, un rêve lui apporta la confirmation céleste de l'indulgence [1].

Revenu à la Portioncule, François, de nouveau, est en prière, durant la nuit, lorsque le diable l'approche et veut le tenter. Aussitôt le saint enlève ses vêtements, et court se jeter sur un buisson d'épines, pour mortifier sa chair : et voici que, tout à coup, une grande lumière l'environne, et que des roses blanches et rouges jaillissent du buisson, et qu'une troupe d'anges apparaît, invitant François à les suivre dans l'église où l'attendent le Christ et Marie! Et François, pendant qu'il veut aller dans sa cellule, pour se rhabiller, s'aperçoit qu'un miracle l'a revêtu de sa tunique. Il prend avec lui un bouquet de douze roses blanches et de douze roses rouges, et court à la chapelle le déposer sur l'autel : mais là, au-dessus de l'autel, lui apparaissent le Christ et la Vierge. Et comme le Christ lui demande pourquoi il tarde à remplir le vœu de sa Mère, il prie le Seigneur de lui fixer le jour où il devra proclamer l'indulgence. Alors, sur l'intercession de Marie, le Christ fixe la date entre les vêpres du 1er août et celles du 2 août, en ajoutant que François doit retourner à Rome, pour montrer au pape les roses miraculeuses, comme témoignage de sa mission divine.

Avec trois compagnons, François, le lendemain, se rend à Rome, se présente devant le pape, et lui offre les roses. Honorius, après avoir pris conseil avec ses cardinaux, confirme la date fixée par le Christ, et promet d'envoyer à la Portioncule, pour la date fixée, les évêques d'Assise, de Pérouse, de Todi, de Spolète, de Foligno, de Nocera et de Gubbio, afin qu'ils assistent à la proclamation de l'indulgence. Et, donc, à l'approche du 1er août, François fait élever une estrade, où il monte avec les sept évêques ; et c'est lui-même qui, sur leur demande, tient un long discours pour annoncer au peuple l'indulgence accordée. Mais alors, les évêques s'étonnent, car ils n'avaient point pensé que l'indulgence pût avoir une durée indéfinie ; l'un après l'autre, ils prennent la parole, avec l'intention de

1. Le récit de la légende s'arrête ici, dans la lettre de Théobald. Ce qui va suivre ne se trouve plus que dans Bartolus et Conrad.

limiter la durée de l'indulgence à dix années : mais, par un miracle nouveau, les mots se changent dans leurs bouches à leur insu, et chacun de leurs discours confirme celui de François.

Une légende aussi médiocre n'était point faite pour inspirer de grands artistes. Le premier peintre qui ait eu à la représenter est, comme je l'ai dit, le maître inconnu, — d'après Vasari, Puccio Capanna, — dont la fresque, sur la façade de la Portioncule, se trouvait déjà tout enfumée et gâtée dès le XV[e] siècle[1]. Dans une lettre du 11 janvier 1492, Bernardin de Sienne propose d'employer une certaine somme d'argent à construire un nouveau dortoir à la Portioncule, et il ajoute : « Cela me paraît plus nécessaire que de faire repeindre la peinture de la façade, que j'aime infiniment, à la fois en raison de sa piété et en raison du souvenir que l'on a que c'est notre saint père François lui-même qui l'a commandée. Et d'autant plus je crains que la dite peinture ne soit gâtée par des retouches, que l'on y ferait[2]. » Cependant le vœu de Bernardin n'a pas été exaucé : car Vasari nous fait entendre que c'est vers le même temps que la façade a été repeinte par Nicolo Alunno de Foligno[3]. Cette nouvelle fresque, d'ailleurs, a été remplacée en 1639 par une composition de Martelli, qui a été remplacée, à son tour, au XIX[e] siècle, par la fresque d'Overbeck : mais nous avons heureusement conservé un aperçu du travail d'Alunno dans une des fresques de Tiberio à la chapelle des Roses, où se trouve représentée l'ancienne Portioncule. On y voit, au-dessus de la porte, le Christ, entouré d'Anges, trônant dans les nuages ; de sa main droite, il tend à la Vierge, agenouillée devant lui, trois clefs, symboles de l'indulgence ; et, plus bas encore, François, dans un riche *pluviale,* se tient à genoux. Près de lui, également agenouillés, se voient une femme en prière et trois frères de l'ordre. Telle était la composition

1. Vasari, I, p. 403.
2. Cette lettre est publiée par Guasti, *op. cit.*, p. 93, d'après une copie manuscrite conservée à Sainte-Marie-des-Anges.
3. Vasari, III, p. 510.

d'Alunno ; et il n'est pas impossible qu'elle ait répété les traits essentiels de l'ancienne composition attribuée à Capanna.

C'est plus tard encore, en l'année 1393, qu'ont été peintes les petites compositions qui, dans la chapelle de la Portioncule, entourent le tableau de l'*Annonciation*. On sait aujourd'hui qu'elles ont eu pour auteur le prêtre Hilaire de Viterbe[1]. En cinq scènes, dont nous trouvons la description dans un mémoire des archives de l'église, — les peintures elles-mêmes n'étant point visibles au public, — Hilaire a représenté toute la légende susdite. On voit d'abord François se roulant nu sur les épines ; puis ce sont deux anges qui le conduisent dans la chapelle ; puis il est figuré agenouillé devant l'autel, sur lequel sont posées des roses, et au-dessus de l'autel lui apparaissent le Christ et la Vierge ; après quoi le peintre le représente offrant les roses au pape ; et la série se termine par la proclamation de l'indulgence[2]. A la même époque appartient, sans doute, une fresque de l'église Saint-François à Arezzo, que je crois bien être de Farri Spinelli, et qui nous montre François agenouillé devant la façade d'une église au-dessus de laquelle lui apparaît le Christ avec des Anges. Évidemment il s'agit ici, avec quelques variantes libres, de la première des deux visions. Il faut signaler ensuite une fresque peinte sur la façade d'une maison d'Assise, œuvre d'un faible imitateur de Benozzo, qui y a réuni les trois scènes en une seule composition. Dans le haut, le Christ apparaît, assis, avec la Vierge près de lui, et entouré d'un groupe d'anges musiciens. Au-dessous, François est agenouillé, tenant une guirlande de roses, avec deux anges à ses côtés. A gauche, nous le voyons agenouillé dans une salle gothique, et offrant la guirlande au pape, entouré d'évêques.

La légende en question a fait le sujet de deux cycles de grandes fresques, qui, toutes deux, ont été peintes par Tiberio d'Assise, et d'une manière à peu près identique dans les deux

1. Conf. Guasti, *op. cit.*, p. 62 : *Istam tabulam fecit fieri Frater Franciscus de Sancto Germino, de elemosinis procuratis a. Domini 1393... Presbiter Ilarius de Viterbo px.*

2. Voy. une description détaillée dans le livre de Guasti.

cas. En 1507, Tiberio a peint un premier cycle dans la Chapelle des Roses, toute proche de Sainte-Marie-des-Anges, et construite sur le lieu traditionnel du miracle. En 1512, il a répété les mêmes sujets dans une chapelle de la cour antérieure de l'église Saint-Fortunat, près de Montefalco. A l'exemple d'Hilaire, il a divisé l'action en cinq scènes :

1. *La mortification.* — Le saint, à barbe blonde, est agenouillé, à demi nu, tenant un fouet dans sa main, devant une cabane de chaume. Devant lui se tiennent deux anges, venus pour le chercher.

2. Entouré des deux anges, dont l'un montre du doigt des roses dans la main de François, celui-ci s'avance, dans un paysage, les yeux baissés, marchant vers l'église, que l'on ne voit pas.

3. Ici, François est agenouillé devant l'autel, sur lequel apparaît le Christ bénissant, avec la Vierge assise près de lui. Un groupe d'anges musiciens, disposés selon la manière habituelle de Pérugin, les entoure; la Vierge, avec un geste beaucoup moins significatif que chez Alunno, recommande François à son divin Fils.

4. Devant le pape, assis dans une salle, et qui lève la main en signe de surprise, François est agenouillé, et offre ses roses. Dans le fond, on voit assis les cardinaux, et, à gauche, debout, un groupe de trois laïcs [1].

5. Une foule d'hommes et de femmes sont agenouillés sur une estrade; derrière eux se trouvent sept évêques. A gauche et au fond, d'autres personnages se tiennent devant la façade de la Portioncule, près de laquelle, à gauche, se dresse un autre édifice, tout doré [2].

Il n'y a, d'ailleurs, rien à dire de ces peintures. Elles imitent exactement et médiocrement les compositions cycliques similaires des maîtres ombriens, et en particulier de Pinturichio [3].

1. Reproduit dans l'ouvrage de Plon, p. 117.
2. *Ibid.*, p. 119.
3. Il y a encore à Assise, dans le petit oratoire attenant à la chapelle, un grand

D'une date un peu postérieure est l'importante verrière de l'église Saint-François, à Arezzo, attribuée par Vasari à Guillaume de Marcillat. Elle représente François, agenouillé entre deux rangées de cardinaux, offrant ses roses au pape. A droite, quatre autres frères sont agenouillés. Enfin il faut signaler encore deux scènes du cycle de Saint-Bernardin de Vérone, dont l'une figure à la fois la *Mortification dans les épines* et la *Vision*, tandis que l'autre nous fait voir *François* lui-même, pareil à un second Christ, *retirant les âmes pécheresses des limbes, et les remettant à des anges qui les emportent au ciel.*

2. *La rencontre de François et de Dominique.* — C'est chose tout à fait certaine que ces deux grands fondateurs se sont connus personnellement, et ont eu, au moins une fois, l'occasion de s'entretenir. Il n'est guère probable, en vérité, que Dominique ait assisté, en 1219, au premier chapitre général des Franciscains, comme le prétendent le *Speculum* et Barthélemy de Pise; mais tout porte à croire que Celano a dit vrai lorsque, dans sa *Seconde Légende* (III, 86, p. 213), il a parlé d'une rencontre des deux saints à Rome sous le pontificat d'Honorius. Il est aussi très vraisemblable que c'est le récit de Celano qui a donné lieu à la légende, déjà répandue au XIIIe siècle, d'une vision de Dominique; et que cette légende est née du désir de faire reposer les deux ordres sur une action commune de leurs initiateurs [1]. Bien que le premier écrivain qui rapporte cette vision, Gérard de Fracheto [2], l'appuie sur le témoignage du général dominicain Jourdain, à qui elle serait venue d'un compagnon de saint François, le fait est que Jourdain lui-même n'en dit rien, dans sa biographie de saint Dominique. D'autre part, l'histoire se trouve racontée par un contemporain de Gérard, Théodoric d'Apolda [3], qui assure que

tableau du même peintre, représentant *François avec ses compagnons*, entourés d'autres saints franciscains.

1. Conf. un passage de la *Vie de Saint Dominique*, par Barthélemy de Trente, dans les *Acta Sanctorum*, d'août, t. I, p. 560. — Voy. aussi l'encyclique commune des Généraux des deux Ordres, en 1255, dans Wadding, *Annal.*, III, pp. 381 et suiv.

2. Dans les *Acta Sanctorum*, d'août, I, p. 442.

3. *Ibid.*, *loc. cit.*, p. 576.

c'est François lui-même qui l'a fait connaître. Quoi qu'il en soit, ce sont les dominicains qui, les premiers, ont commandé aux artistes la représentation de cette légende, dont les premières représentations, du reste, ne datent que du xve siècle.

Une nuit que Dominique, suivant son habitude, veillait dans une église, il vit, dans le ciel, le Fils, assis à la droite du Père, se relever, tout irrité, avec l'intention de tuer tous les pécheurs de la terre. Il brandissait contre le monde trois lances, dont l'une devait percer les orgueilleux, l'autres les cupides, tandis que la troisième était destinée à ceux qui s'adonnaient aux plaisirs de la chair. Mais voici que, comme personne ne pouvait s'opposer à sa colère, la Vierge sa mère accourut, et, embrassant ses pieds, le supplia d'épargner ceux qu'il avait lui-même rachetés, et de tempérer sa justice par sa compassion. Alors son Fils lui dit : « Ne vois-tu pas combien d'injures me sont faites? Ma justice ne saurait supporter que tant de mal restât impuni! » A quoi sa mère répondit : « Toi, qui sais tout, tu sais aussi qu'il y a un chemin sur lequel tu les ramèneras vers toi. J'ai un fidèle serviteur que tu vas envoyer dans le monde, afin qu'il lui annonce ta parole, et qu'il les convertisse tous à toi. Et j'ai encore un autre serviteur que je lui donnerai pour assistant, afin que celui-là agisse aussi de la même manière ». Alors le Fils dit : « Vois, ton regard m'a apaisé! Mais toi, montre-moi ces hommes que tu considères comme réservés pour cette grande tâche! » Sur quoi Notre-Dame la Vierge présenta au seigneur Jésus-Christ le bienheureux Dominique. Et le Fils lui dit : « Oui, celui-ci accomplira avec zèle tout ce que tu as dit! » Et elle lui présenta ensuite saint François, que le Seigneur daigna louer de la même façon. Or Dominique, pendant cette vision, observa attentivement la figure de ce saint compagnon qui lui était promis, et que, jusqu'alors, il ne connaissait point. Et voici que, le lendemain, comme il entrait dans l'église, il reconnut l'homme qu'il avait vu dans la nuit; et, après l'avoir embrassé et saintement baisé, il lui dit : « Tu es mon compagnon; toi et moi, nous allons marcher du même pas : tenons-nous bien unis, aucun adversaire ne pourra rien contre nous ! » Il raconta ensuite cette vision à tous. Et, depuis lors, les deux saints ne sont plus devenus qu'un cœur et une âme dans le Seigneur, et ils ont prescrit à leurs successeurs de ne faire à jamais qu'un cœur et une âme.

Ce charmant récit de Théodoric exprime parfaitement l'opinion des contemporains sur le rôle et la signification des deux grandes communautés. De même que les deux saints avaient été prédits par l'abbé de Joachaim de Flore, l'un pareil à une

colombe, l'autre à un corbeau; de même que ce voyant, d'après la tradition, avait fait peindre leurs portraits, dès avant leur naissance, à Saint-Marc de Venise; de même que les papes les avaient toujours loués comme les deux grandes lumières de l'Église : de même l'imagination du peuple se les figurait volontiers réunis, liés ensemble d'une tendre affection. C'est déjà le sentiment que traduisaient ces deux vers de Dante : « Je parle de l'un, parce que, ce que l'on doit louer en lui, personne ne saurait le taire aussi dans l'autre. »

La première représentation que je connaisse de cette union des deux saints se trouve dans le cycle de fresques de la cour de Santa-Croce. Ici, c'est encore la vision miraculeuse de Dominique qui est mise au premier plan. Les deux saints sont agenouillés, l'un auprès de l'autre; et, au-dessus deux, dans les airs, la Vierge, debout, les désigne au Christ. Celui-ci, flottant dans les airs, dirige trois lances vers les têtes des trois personnages assis à gauche, devant des arbres, et qui symbolisent les trois catégories de pécheurs mentionnées dans la légende de Théodoric. — La même scène a été représentée par Paolo Uccello à la Trinité de Florence : mais sa fresque ne nous est plus connue.

La rencontre des deux moines a été figurée d'une façon exquise dans un petit tableau de l'école de Fra Angelico, au musée de Berlin [1]. François et Dominique, devant la porte d'une église, s'abordent et se tendent les mains, chacun ayant près de lui un de ses compagnons. Dans les airs, à gauche, trône le Christ, tenant trois flèches, et ayant près de lui la Vierge, qui, agenouillée et appuyant sa main gauche sur sa poitrine, de l'autre main lui désigne Dominique. Un dessin de la même école, également à Berlin, représente la scène de la même façon. C'est encore de la même façon que l'a représentée l'élève de Fra Angelico, Benozzo, dans une de ses fresques de Montefalco : mais, ici, les deux amis s'embrassent au lieu de se tendre les mains.

1. Reproduit dans l'ouvrage de Plon, p. 100.



ANDREA DELLA ROBBIA. — SAINT FRANÇOIS ET SAINT DOMINIQUE
(Florence, Place Sainte-Marie-Nouvelle.)

Plus tard, la vision passe de plus en plus au second plan, et les artistes se contentent de représenter l'embrassement des deux saints. La plus belle figuration que nous en possédions est sûrement celle d'André della Robbia, dans un relief qui se trouve sur la *Loggia* de la place Sainte-Marie-Nouvelle à Florence (pl. 26) : œuvre qui, sans doute, aura donné naissance à la légende suivant laquelle les deux saints se seraient rencontrés en ce lieu au couvent de Saint-Paul[1] : à moins que la représentation même de Robbia ait été le résultat d'une tradition, plus ancienne, de l'hôpital florentin. Et cette seconde hypothèse semble être confirmée par ce que nous apprend Wadding de la présence, au même endroit, d'un vieux tableau représentant la même scène[2]. — Nous retrouvons la rencontre des deux saints dans une petite peinture de l'école de Fra Angelico à Parme, dans une autre petite peinture de l'école de Botticelli au Louvre, dans un tableau de Coda à la cathédrale de Rimini, dans un dessin vénitien du British Museum, et enfin dans le grand Fra Bartolommeo du Louvre, où cette scène est figurée à l'arrière plan.

3. *La naissance de François.* — De ce sujet je ne connais qu'une seule représentation : la fresque de Benozzo à Montefalco, où le peintre, sans aucun doute, a voulu imiter les circonstances de la nativité du Christ. D'après une légende, la mère de François souffrait cruellement, lorsqu'un jour un envoyé de Dieu, sous la forme d'un pèlerin, s'approcha d'elle et lui dit qu'elle enfanterait un fils non pas dans un palais somptueux, mais dans une étable. Pour se conformer à ces paroles, dame Pica se mit en quête de l'endroit le plus humble d'Assise, et c'est là qu'elle accoucha de François sans aucune douleur. En outre, Benozzo, pour se conformer à une légende plus tardive encore, a introduit un bœuf et un âne dans sa composition. Celle-ci nous montre une femme qui remet à une autre le nouveau-né, pendant qu'une troisième s'occupe à terre, et qu'une autre encore s'entretient avec dame Pica.

1. Le relief de Robbia est reproduit dans l'ouvrage de Plon, p. 106.
2. Wadding, *Ann.*, t. I, p. 113. — La rencontre y est placée en l'an 1211.

Nous venons de passer en revue un grand nombre d'œuvres d'art. Si nous essayons de les revoir d'un coup d'œil d'ensemble, nous sommes frappés, avant tout, de la grande quantité d'éléments nouveaux que François et sa légende sont venus offrir à l'art. Immédiatement après la mort du saint populaire, nous apercevons, de toutes parts, un effort pour maintenir vivante sa mémoire en de nombreux portraits, qui, d'ailleurs, avec le cours des temps, renoncent de plus en plus à la ressemblance des traits du visage pour exprimer l'essence idéale du modèle. Nous voyons ensuite quel rôle important cette figure ascétique de François a joué dans le développement ultérieur de l'art, en imposant à l'artiste la tâche de rendre visible la beauté d'une âme toute recueillie et repliée sur soi-même. Enfin la légende de François nous apparaît comme le premier grand sujet populaire, universellement intelligible, qui se soit présenté aux artistes depuis le récit évangélique; et c'est ce sujet que nous voyons agir sur le véritable fondateur de la peinture nouvelle. Mais il faut que nous revenions encore, avant de finir, sur Giotto et son cycle de fresques dans l'église supérieure d'Assise.

Dans ces œuvres d'un jeune homme, se manifestent à nous toute la sûreté et toute la maturité d'un maître déjà accompli. Cette mesure dans la représentation des passions, cette puissance dans l'expression des sentiments humains les plus naturels et les plus profonds, ce sont des qualités dont on ne cesse pas de s'émerveiller. Évidemment Giotto a reçu, dès le berceau, les heureux attributs du génie; évidemment il a été prédestiné à concevoir, d'une autre façon que tous les artistes antérieurs, le secret de la nature et de l'existence humaines. Son génie l'a, tout de suite, élevé au-dessus de l'atmosphère étouffante et renfermée de l'art ancien, pour le transporter à l'air libre, sous la lumière du ciel. Mais surtout c'est le contenu émotionnel des diverses scènes de la légende qui l'a inspiré, et dont il a su tirer un parti prodigieux. De tous les sentiments nobles du cœur, il n'y en a pas un seul qu'il n'ait réussi à exprimer. Et la nécessité où il s'est trouvé de traiter

un sujet nouveau l'a forcé à développer et à varier infiniment ses dons innés d'invention et d'observation : de telle sorte que la légende de François qu'il a peinte à Assise lui a été une préparation incomparable pour peindre, ensuite, la vie du Christ, à l'Arena de Padoue.

Sans compter que ce ne sont point seulement des hommes que Giotto a eu l'occasion d'étudier à Assise : la légende franciscaine l'a mis, aussi, en rapport avec la nature inanimée, l'a conduit à essayer de reproduire les contours pittoresques des montagnes, la forme et la couleur des arbres. Les villes avec leurs maisons, leurs remparts et leurs tours, il a eu à les resserrer sur un petit espace, et en leur donnant des traits individuels, afin qu'on pût reconnaître toujours le lieu de l'action : ce qui lui a fourni un moyen de déployer abondamment son goût pour l'architecture. En un mot, saint François lui a permis, tout ensemble, d'exercer son imagination et son étude de la nature, et de les exercer simultanément, en les associant pour un effet d'ensemble. Après cela, quoi d'étonnant que la figuration de Giotto ait dépassé de beaucoup toutes les figurations ultérieures, aussi bien en beauté propre qu'en conformité à l'esprit de la légende ? Aucun autre artiste ne nous a laissé un aussi pur et parfait souvenir du Pauvre d'Assise. Et peut-être n'est-ce point trop dire, d'affirmer que personne ne saurait vraiment comprendre saint François s'il n'a, d'abord, acquis une connaissance intime et familière des fresques de Giotto à l'église supérieure d'Assise.

CHAPITRE III

L'ÉGLISE SAINT-FRANÇOIS A ASSISE

I. — DESCRIPTION DE L'ÉDIFICE.

Dans sa vie d'Arnolfo di Cambio, Vasari nous raconte en ces termes l'origine de la basilique d'Assise [1] :

Fort peu de temps après que fut né l'ordre des Frères Mineurs de saint François, confirmé en 1206 par le pape Innocent III, en Italie et dans tout le reste du monde, la vénération pour le saint et le nombre des frères s'accrurent si prodigieusement qu'il n'y eut presque pas une ville un peu importante qui, à grands frais, et chacune d'après ses moyens, ne tînt à construire églises et couvents pour l'ordre nouveau. C'est ainsi que, deux ans avant la mort de saint François et pendant que celui-ci, en sa qualité de général de l'ordre, était allé prêcher au dehors, le frère Élie, qui était gardien à Assise, y fit bâtir une église en l'honneur de la Vierge. Et lorsque saint François fut mort, et que toute la chrétienté se fut empressée de venir rendre hommage aux restes d'un saint qui, dans la mort comme dans la vie, était apparu un véritable ami de Dieu, et que chacun, d'après ses ressources, eut offert son aumône à ce lieu désormais sacré, il fut décidé que l'église susdite, commencée naguère par le frère Élie, serait faite dans des proportions beaucoup plus grandes, et sur un modèle plus magnifique. Mais comme les bons architectes faisaient défaut, et que l'œuvre projetée en exigeait un tout à fait éminent, — car l'église devrait être construite sur une très haute colline, au pied de laquelle coulait un torrent, — on résolut, après longues réflexions, de faire venir à Assise le meilleur architecte de tout ceux que l'on avait pu trouver à cette époque, et qui était un Allemand, appelé Jacques. Et celui-ci, après avoir considéré la position de l'église à bâtir, et après avoir pris connaissance des désirs des frères, qui avaient tenu un chapitre général à cette intention,

1. Vasari, éd. Milanesi, I, pp. 279 et suiv.

dessina un très beau plan pour l'église et le couvent à construire.

Ce plan comportait trois constructions, dont l'une devrait être pratiquée sous terre, tandis que les deux autres devaient donner lieu à deux églises. L'une de celles-ci, élevée sur le premier plan ou terrain, et précédée d'un grand portique, devait servir de place, le second d'église proprement dite ; et du premier au second on devrait passer par un escalier très commode qui contournerait la chapelle principale, et qui, coupé en deux parties, en forme d'un genou, conduirait aisément à la seconde église. A cette dernière Jacques donna la forme d'un T ; il la fit cinq fois aussi longue qu'elle était large, et sépara ces diverses sections par de gros piliers de pierre, sur lesquels il posa d'audacieuses arches, surmontées, deux par deux, d'une voûte croisée. Et c'est d'après le modèle ainsi exécuté qu'il construisit ensuite ce monument d'une grandeur vraiment imposante, qui réalisait son plan dans toutes ses parties, sauf pour les transepts d'en haut, qui devaient d'abord être situés au centre, devant la tribune et la chapelle principale, et sauf aussi pour les voûtes de ces transepts qui ne furent point faites comme je viens de le dire, mais reçurent la forme de voûtes cintrées, afin d'offrir plus de résistance. Après quoi les Frères firent dresser l'autel devant la chapelle principale de l'église inférieure, et, dès qu il fut dressé, firent transporter sous lui, en grande solennité, les restes du saint. Et comme le tombeau proprement dit du glorieux saint se trouve dans la première des trois églises, c'est-à-dire la plus basse des trois, où personne ne peut entrer, et dont les portes sont murées, on plaça, autour de l'autel susdit, une très grande grille de fer, richement ornée de marbre et de mosaïque, afin de permettre que, par-dessus elle, l'œil plongeât jusque sur le tombeau. En outre, aux murs extérieurs s'appuient, d'un côté, deux sacristies et un clocher, qui est très haut, cinq fois aussi haut qu'il est large. Ce clocher portait d'abord, à son faîte, une très haute pyramide octogone : mais celle-ci fut enlevée, car elle menaçait de se rompre et de tomber. L'ensemble de tout ce travail fut achevé en un espace qui ne dépassa point quatre ans, grâce au génie de maître Jacques l'Allemand, et au zèle empressé du frère Élie ; et, après la mort de celui-ci, pour empêcher qu'une aussi énorme masse s'écroulât avec le temps, on éleva, autour de l'église inférieure, douze tours rondes très hardies, dont chacune porte, à l'intérieur, un escalier tournant, qui conduit du sol jusqu'au sommet. Et puis, avec le temps, on fit maintes chapelles et autres additions, qui ornent très richement l'édifice : mais de tout cela il est inutile que je parle à présent, et d'autant plus que chacun peut voir par lui-même tout ce qu'ont ajouté, en fait de choses nécessaires et d'ornements et d'embellissements, à l'œuvre primitive de maître Jacques, une foule de papes, cardinaux, princes, et autres grands personnages de l'Europe entière.

Voilà ce que nous dit Vasari de la principale église franciscaine, qui, aujourd'hui encore, restée à peu près intacte

depuis la fin du XV[e] siècle, constitue un des monuments les plus remarquables de l'art religieux en Italie, et exerce un pouvoir d'attraction toujours nouveau sur des pèlerins de toutes conditions et de toutes croyances. Et, certes, l'admiration du vieux biographe pour la hardiesse de la construction sera partagée par tout homme qui, après avoir aperçu la basilique se dessiner à l'horizon, du haut de la Grand'Place de Pérouse, s'approchera d'Assise, par des sentiers s'élevant peu à peu dans la riche plaine fleurie.

Cette petite ville d'Assise est une étroite et longue rangée grise de maisons, qui s'élèvent, à mi-hauteur d'une colline toute plantée d'oliviers, au-dessous de la puissante masse chauve du mont Subasio. Au-dessus de la ville se dresse, sur une pointe abrupte, le vieux château fort, entouré de solides remparts et encore orné de quelques-unes de ses tours : témoignage d'une époque où une race, désormais éteinte, aussi forte dans l'amour que dans la haine, après avoir écouté avec recueillement les paroles pacifiques de son apôtre, courait, les armes à la main, défendre ses droits contre ses ennemis des cités voisines. Plus loin à l'est, l'agglomération uniforme des maisons semble acquérir plus de vie : là, se dressent de hautes tours élancées, les toits élevés des églises dominent les constructions environnantes, la vieille cathédrale de saint Rufin repose majestueusement ; et voici encore la Grand'Place, avec le Palais Public de la commune! Mais cette partie de la ville ne retient pas longtemps le regard. Toujours celui-ci se tourne de nouveau vers l'extrémité opposée, où se dessine, sur le rebord du rocher, appuyée sur de sveltes arcades qui en forment la substruction, la basilique de Saint-François, avec son pignon pointu et ses tours. On a l'impression que c'est ici que se trouve le point central de l'ensemble, comme si toute la rangée des maisons était un peuple se dirigeant vers ce point, en procession solennelle. Et lorsque l'on entend retentir, du côté de l'est, toutes les cloches des églises de la ville, grosses et petites, et qu'on entend leur répondre, à l'ouest, la voix puissante des cloches

de la basilique, on se sent vraiment transporté dans une atmosphère exceptionnelle, en dehors de l'espace et du temps. Pour la première fois, on est rempli de l'émotion particulière que procure, aussi longtemps qu'on l'habite, cette ville unique, qui ne vit plus que de ses souvenirs.

Et, en effet, vides et mortes apparaissent aussi bien les petites ruelles tournantes et grimpantes que la grande rue principale, qui conduit de la Place à la basilique. Il semble qu'aucun être vivant ne demeure plus derrière ces froides murailles grises : parfois, seulement, on aperçoit une jeune fille se rendant à la fontaine, ou bien on rencontre un prêtre noir, ou un moine brun. C'est seulement sur la Grand'Place, devant la grave colonnade de cet ancien temple de Minerve dont s'est jadis émerveillé Gœthe, c'est là seulement que règne encore un peu de vie. Là se réunissent les villageois des environs, employant de longues heures à leurs naïfs bavardages, tandis que dans les ruelles voisines, se tiennent assises, à l'ombre des maisons, des groupes de femmes, gagnant leur maigre subsistance par un travail incessant. La ville s'est strictement conformée au vœu de son saint : elle est devenue, maintenant, presque aussi pauvre que lui. Mais, au temps de François, cette ville devait avoir un tout autre aspect : et vainement on s'efforce de se la représenter telle qu'elle était, lorsque de joyeux jeunes gens aux costumes colorés, — et parmi lesquels s'était trouvé François lui-même, dans sa jeunesse, — remplissaient les rues de leurs éclats de voix ou de leurs chansons ; lorsque, dans les boutiques, des femmes élégantes examinaient toute sorte de produits étrangers, dont la cité commerçante était alors richement pourvue ; lorsque, sur la Place, des groupes de chevaliers en armure, accompagnés de leurs valets, s'assemblaient avant de partir pour la guerre contre Pérouse. Comme tout cela apparaît lointain ! A présent, il n'y a plus que les pèlerins et les touristes qui apportent un peu de changement dans la vie monotone de la ville, oublieuse d'elle-même ; et ces étrangers, pour la plupart, ne s'inquiètent que bien peu de la pauvre ville, n'étant venus là que pour voir l'église de Saint-

François, pour s'émerveiller devant ses vieilles fresques, ou bien pour prier et se recueillir devant le tombeau du saint.

Mais, aussi, comme elles sont inoubliables, les heures que l'on passe dans l'église inférieure, faiblement éclairée par quelques rayons de la lumière du dehors, et par les cierges allumés au dedans! « Tout homme qui pénètre dans cette église se sent envahi comme d'un souffle de mystérieuse piété », disait déjà la plus ancienne description de la basilique. Et c'est, en effet, une véritable piété, mais d'un genre différent, que ressentent aujourd'hui encore ceux qui contemplent, dans les deux églises, la floraison de l'art nouveau qui a surgi du tombeau du saint. Ceux-là ont l'impression que les murs sombres s'écartent, autour d'eux, et qu'ils voient se découvrir un immense ciel bleu.

La profonde influence exercée sur tout visiteur par cette basilique, cette influence qui ravive puissamment en lui le souvenir de la personne et de l'œuvre de François, elle est due, pour une bonne part, à l'impression qui résulte du merveilleux édifice lui-même. L'architecte a réussi admirablement à ménager la transition du charme mystique de la sombre église inférieure à l'atmosphère plus libre, plus claire et plus aérée de l'église d'en haut. Non point, à coup sûr, que nous puissions admettre que c'est expressément que cet architecte a voulu traduire un symbole, en concevant l'ensemble des deux églises de la manière qu'il l'a fait! On s'est trompé certainement lorsque, suivant une conception qui subsistait encore au XVIe siècle, on a cru que la division de l'église en trois parties avait pour objet de représenter les trois vœux de l'ordre franciscain : et toute hypothèse du même genre doit être également repoussée. La seule préoccupation de l'architecte a été de tirer partie des conditions difficiles du terrain descendant : et c'est ainsi qu'il a eu l'idée de construire un édifice inférieur, qui devait être, à la fois, le fondement de l'église véritable et déjà une église ajoutée à l'autre. La façon dont il a fait de nécessité vertu, dont il a su unir et harmoniser, dans un même ensemble architectural, les deux constructions, c'est elle qui



L'ÉGLISE ET LE COUVENT DE SAINT-FRANÇOIS, A ASSISE

nous manifeste son admirable génie. Il faudrait malheureusement les connaissances professionnelles d'un architecte pour décrire en détail ce chef-d'œuvre de l'art de bâtir : et déjà la description de Laspeyres aura de quoi fournir bien des renseignements précieux. Quant à nous, nous devrons nous borner à traduire, en quelques mots, l'impression que nous donne le monument dans son état actuel (pl. 27).

La situation qu'occupe la basilique, en face de la ville, comme aussi la disposition du terrain, exigeaient, tout d'abord, que l'entrée fût tournée vers l'est, et le chœur vers l'ouest (pl. 28). Devant les dernières maisons d'Assise s'étend une place toute plane, au niveau de laquelle s'élève l'église supérieure, pendant que, près de là, au sud, le terrain descend vers une autre place, où une porte, au sud, donne accès dans l'église inférieure, sous la première travée de l'église du haut. Un autre portail s'ouvre, à l'ouest, sur la cour antérieure du couvent, contiguë à l'église ; et un double escalier va rejoindre la place haute. Non loin de l'église, au sud, le terrain tombe à pic ; de sorte que la vaste construction du couvent a exigé ici de puissantes substructions, qui, vues de la plaine, ont l'aspect de remparts fortifiés. Il en était de même du côté de l'ouest : mais, ici, entre le chœur de l'église et la chute du sol, s'étendait un espace plan plus considérable, qui, ayant été nivelé, a fourni l'emplacement de deux grandes cours, séparées l'une de l'autre par une mince rangée de constructions, allant du sud au nord. Au nord de l'église, il restait une place suffisante pour l'installation d'un petit cimetière, vers l'est, et d'une petite cour du côté de l'ouest. Et c'est au fond de cette dernière cour que s'élèvent les édifices du couvent (pl. 29).

L'église inférieure n'était formée, à l'origine, que d'une seule nef, avec un transept et une abside en demi-cercle : mais elle a reçu, plus tard, des chapelles supplémentaires, et un second transept à son extrémité est. Quatre voûtes croisées, reposant sur de larges arcs cintrés un peu aplatis, soutiennent la nef principale. Les arcs doubleaux sont larges, à angle droit, et reposent, à la petite hauteur d'environ $2^{m},57$ au-

dessus du sol, sur des demi-piliers circulaires, placés devant les murs, très épais et massifs, qui ont à supporter l'église supérieure. Ces piliers, du reste, ne sont pas entièrement ronds, mais consistent en une réunion de trois colonnes en tiers de cercle superposées, auxquelles correspond la conformation des voûtes (pl. 30 et fig. A).

La voûte croisée, au-dessous du croisement, est un peu plus basse que les voûtes de la nef; les bras du transept ont des voûtes en berceaux, l'abside a une voûte en forme de demi-coupole. De massifs piliers semi-circulaires, placés devant les murs, et s'élevant jusqu'au toît de l'église supérieure, servent de contre-forts pour les voûtes : ils sont au nombre de dix dans la nef, et deux autres s'élèvent dans les coins de la tribune. Les deux piliers les plus voisins de l'entrée sont profondément enfoncés dans le mur. La première travée, à l'extrémité orientale de la nef, est un peu plus courte que les autres, et s'ouvre en ogive sur le transept : ce qui suffit déjà pour faire conclure que les bras de ce transept sont d'une construction postérieure. Le transept sud, pourvu d'un riche portail du dernier style gothique, a une voûte à six compartiments; le portail nord, plus saillant, auquel on a ajouté deux chapelles, a une voûte en berceau. Papini, dans ses *Notizie Sicure* (p. 191) affirme que la nef, à l'origine, n'avait que trois travées : mais, en ce cas, comment imaginer la substruction de

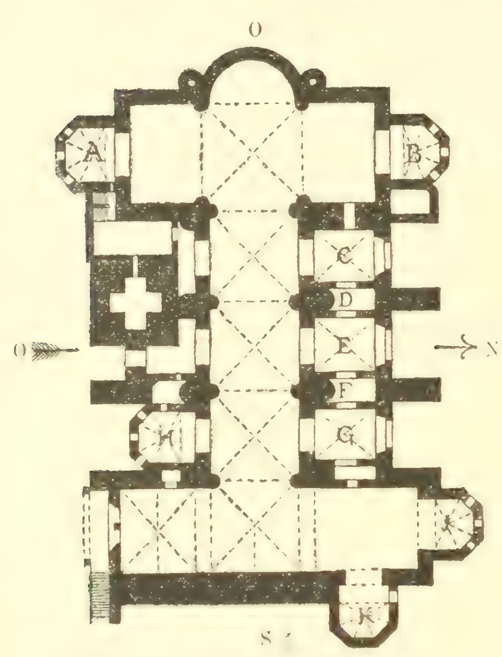


Fig. A. — Saint-François, à Assise.
L'église inférieure.

l'église supérieure, et comment se représenter l'entrée de l'église inférieure? Au reste, quelques vestiges de fresques, sur le mur de l'est, remontant certainement à la même date que les peintures de la nef, prouvent assez que cette travée existait dès l'origine; peut-être, seulement, y accédait-on directement de la place, et le mur de la nef était-il prolongé sur le côté nord? En ce cas, il n'y aurait que les arcs gothiques qui fissent partie de l'agrandissement postérieur, pour la construction d'un nouveau transept. Et tout porte à croire que ces remaniements ont été entrepris dans le même temps où l'on a ajouté des chapelles à la nef et au transept de l'ouest.

A cette fin, on a percé dans les murs de larges ouvertures ogivales, sans égard pour les anciennes fresques de la nef, dont une bonne partie a été ainsi détruite. De cette façon, on voulait obtenir, sur chaque côté, trois grands espaces ; et l'on a effectivement obtenu ceux du nord, que l'on a fermés par un mur droit, aboutissant au transept. Là se trouvent, avec des murs un peu saillants, trois petites chapelles d'où surgissent, au sud, les piliers en forme de tours. Mais sur le côté sud, le campanile, qui s'élève au milieu des deux travées les plus voisines du transept, a empêché un arrangement symétrique à celui de l'autre côté. A l'ouest, on a ajouté à la tour la sacristie oblongue, s'ouvrant sur la chapelle du transept sud ; à l'est, on a construit, d'abord, une chapelle irrégulière, fermée en lignes droites, et puis, plus tard, la chapelle plus grande de Saint-Martin, fermée en triangle, et séparée de la précédente par un petit espace. Du même temps date la construction, dans le même style, des chapelles de Saint-Jean l'Évangéliste et de Saint-Nicolas, ajoutées au bras de l'ouest, et également fermées. Toutes ces additions nous font voir déjà le style gothique pleinement développé, et traité ici avec un goût très fin et un soin extrême du détail. Aussi bien, ne sauraient-elles remonter plus haut que la seconde moitié du XIIIe siècle : car, ainsi que nous le verrons tout à l'heure, les fresques dont leur construction a détruit une partie ne peuvent pas avoir été peintes avant 1260, ou même 1270. D'autre part, le style de la décoration

picturale de ces annexes, avec leurs fresques et leurs vitraux, indique que leur construction ne saurait être postérieure aux premières années du XIVe siècle : ce qui fixe leur date aux environs de 1300. En outre, il est certain que toutes ces additions sont le produit d'un plan unique, et ne remontent pas à des dates diverses : car, à la fin, dans leur ensemble et dans leurs détails, toutes leurs parties nous font voir un même caractère, et qui se distingue très nettement de celui que nous montrent l'architecture et l'ornementation de l'église supérieure. Ainsi, tandis que, dans cette église supérieure, les chapiteaux des colonnettes accompagnant les piliers ne sont encore ornés, pour la plupart, que d'un feuillage très simple, et relevant tout à fait du gothique septentrional, les chapiteaux des très fines colonnes élancées qui supportent les voûtes des chapelles nous font voir des chapiteaux manifestement imités de l'antique, et traités avec un goût et une précision que je ne retrouve que dans les travaux des architectes romains de l'école des Cosmates. Et ces traits caractéristiques de l'art romain du XIIIe siècle, contrastant avec le style tout septentrional de la construction primitive, indiquent, pour les additions de la fin du XIIIe siècle, le génie d'un architecte qui a dû étudier les monuments antiques dans leur véritable patrie. Une autre particularité caractéristique de ce maître est encore son goût pour l'incrustation des murs. Profitant de la présence, dans les carrières voisines d'Assise, de pierres rouges et blanches, l'architecte susdit a produit une décoration colorée des plus originales, où le rouge et le blanc alternent de toutes parts. Dans toutes ces additions, nous voyons la partie inférieure des murs revêtue d'ornements en forme d'échiquier, ou bien encore d'autres, en forme d'étoiles, d'un gothique plus accentué ; et ces ornements se retrouvent, couramment imités, dans d'autres églises de la ville et des environs. Notons enfin que les fenêtres, dans les annexes polygonales, sont simplement géminées, et, dans les annexes à terminaison carrée, divisées en quatre compartiments.

Contemporain de cet agrandissement de l'église inférieure,

et probablement dessiné par le même architecte, doit avoir été le beau portail sud (pl. 31). Il a deux portes, terminées en feuille de trèfle, et encadrées d'un arc ogival qui se termine, à sa partie intérieure, par deux baguettes rondes, à sa partie extérieure par une moulure ornée de feuilles de vigne, et accompagnée de petits culs-de-lampe. Une grande rosace et deux petites ouvertures, de forme pentagone, animent la partie supérieure de ce portail : la rosace est d'un travail très fin et très orné, attestant un énorme progrès par rapport à celles de l'église supérieure et de Sainte-Claire. Les chapiteaux des colonnettes, sont ornés, pour la plupart, de feuilles d'acanthe en crochets. Plus tard, au xv[e] siècle, ce portail a été précédé d'un porche, dont la voûte cintrée repose sur deux colonnes saillantes, en style corinthien de la Renaissance, appuyées sur des bases carrées, et entourées, à leur centre, d'un épais ruban. Au-dessus de l'arc cintré, très ample, surmonté des deux figures en relief de l'*Annonciation,* court une frise ornée de guirlandes de fruits. Et une inscription nous apprend la date de l'ouvrage : *Frater Franciscus Sanson, generalis minorum, fieri fecit 1487*.

Enfin il faut signaler les deux annexes du transept de l'est : 1° la chapelle du cardinal Albornoz, à l'extrémité nord, formée en triangle, comme les chapelles susdites, et d'un style assez voisin du leur; et, 2° la chapelle plus petite et plus basse construite à l'est de celle-là. Ces deux chapelles peuvent avoir été bâties un peu plus tard, à l'imitation des annexes antérieures : mais il est plus vraisemblable que la chapelle Albornoz, tout au moins, est contemporaine de ces constructions du début du xiv[e] siècle.

Dans l'église supérieure, l'ancienne disposition reste intacte, avec sa nef unique et sa forme de croix (pl. 32 et fig. B). Dans la partie ancienne de l'église inférieure, nous avons encore vu le cintre couramment employé. Ici, déjà, le style gothique apparaît seul, traité de la manière la plus simple, mais la plus régulière. Au lieu des voûtes sombres et tassées, tout, ici, est ample, clair, et aéré. Quatre voûtes

presque carrées forment la nef, où l'on accède par un espace étroit, à voûte en berceau, ménagé dans le mur épais de la façade; et le transept, pareillement, est formé de trois voûtes carrées. Les voûtes sont supportées par des piliers dont chacun est fait de cinq colonnes accouplées. Les murs latéraux gardent leur épaisseur pleine jusqu'aux trois quarts environ de la hauteur des piliers; puis ils deviennent plus minces, de façon à laisser place pour une galerie. Dans le transept et aux deux entrées de l'abside, cette galerie est ornée d'une série d'arcades trifoliées que supportent des colonnettes; ornements que Schnaase croyait à tort être une addition du XIVᵉ siècle, car la décoration picturale de ces arcades, ainsi que nous le verrons plus loin, provient de la même main qui, dans la seconde moitié du XIIIᵉ siècle, a décoré tout le reste de l'église supérieure; sans compter que la forme simple des chapiteaux à crochet, sur les colonnettes, concorde absolument avec celle des autres chapiteaux de l'église. De hautes fenêtres élancées, géminées, et se terminant, à leur partie supérieure, par une quadruple feuille d'un style très simple, projettent dans l'église une abondante lumière; dans le transept, les fenêtres sont à quatre compartiments, mais d'une forme et d'un style tout semblables. La façade, également très simple, avec une grande et belle rosace et un fronton en ogive s'élevant sur un cul-de-lampe et percé d'une rosace plus petite, doit sûrement avoir été dessinée sur le modèle de la façade de l'ancienne cathédrale d'Assise. Le portail, avec ses deux portes, correspond, dans son ensemble, à celui de l'église inférieure : mais il est sensiblement plus simple, et, appartenant à la construction primitive, doit avoir servi de modèle à

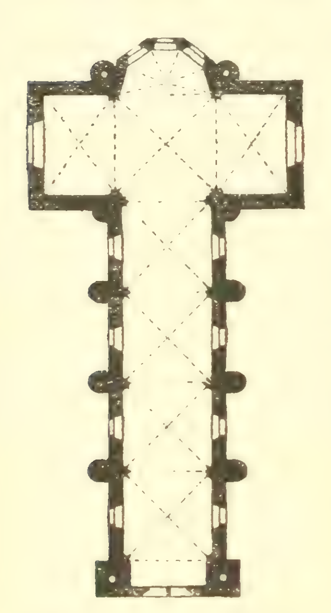


Fig. B. — Saint-François d'Assise. L'église inférieure.

l'autre portail : à moins, cependant, qu'il ne date, lui aussi, d'une période un peu postérieure, ce qui expliquerait ce fait certain, que le style gothique y paraît plus avancé que dans le reste de l'église. Toutefois, l'ornementation de la partie inférieure, avec ses figures d'animaux à la base des colonnes, est encore toute proche du style roman, comme aussi la disposition des quatre symboles des Évangélistes sur les deux côtés de la rosace. A gauche, la façade est flanquée d'une *loggia* à tourelles, dans les murs de laquelle on reconnaît encore les vestiges des anciens arcs-boutants, et qui, par son style, appartient à la seconde période du XVI[e] siècle. A droite, la façade se prolonge simplement par un mur.

Le clocher est divisé en quatre étages ornés de ressauts. Il a des petites fenêtres géminées de style roman, une frise cintrée, et, à sa partie supérieure, trois baies cintrées sur chacune de ses quatre faces.

Que si, maintenant, nous revoyons dans leur ensemble les résultats de notre étude, nous découvrons trois phases très différentes dans la construction de l'édifice, avec des changements correspondants dans le style architectural : 1° une première phase, encore toute romane, à qui remonte la partie ancienne de l'église inférieure ; 2° une phase de gothique simple, qui a produit l'église supérieure, et, 3° une phase d'un gothique plus développé à qui sont dus, dans l'église inférieure, l'addition des chapelles, le transept de l'ouest, et le portail. Or, en comparant ces données certaines avec les traditions écrites, nous constatons que l'histoire de la construction de l'église de saint François, de même que l'histoire de sa vie, a reçu, au cours des siècles, un revêtement légendaire, et que, sur la plupart des points, la critique se trouve forcée de contredire absolument la tradition.

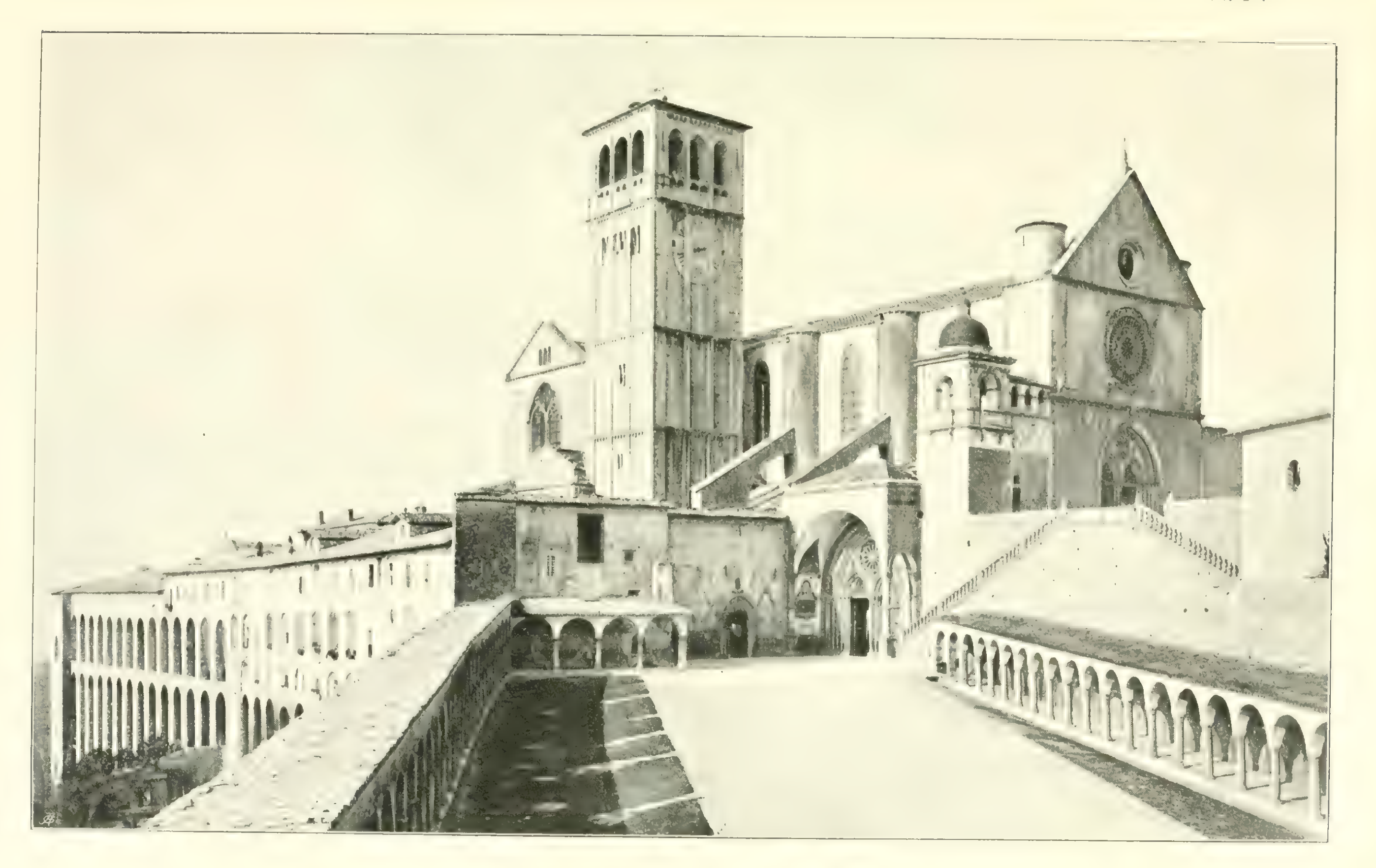
Les seuls auteurs qui aient essayé de recourir aux sources authentiques, d'ailleurs bien pauvres, ont été Papini, et, de notre temps, Fratini, encore que ce dernier, dans sa description et son histoire de l'église, n'ait guère fait qu'utiliser les résultats des recherches de son prédécesseur Cristofani. De nou-

velles recherches faites, par moi, dans les archives du couvent, et qui m'ont été grandement facilitées par l'aimable assistance du professeur Alessandri, ne m'ont fourni, relativement, que bien peu de lumières nouvelles ; et je crains fort qu'il n'y ait point à en espérer d'autres, désormais, sur ce sujet de la construction et de la décoration artistique des deux églises. N'est-ce point comme une ironie de la destinée que, tandis que les livres de comptes du couvent nous renseignent sur le travail, à Assise, d'une foule d'artisans et de manœuvres sans intérêt pour nous, les noms de Cimabue et de Giotto lui-même n'y apparaissent pas une seule fois, et que, tandis qu'il nous est donné de savoir exactement en quelle année a été renouvelé le plombage des vitraux, nous ignorions totalement à quelle date remontent ces puissantes fresques, qui couvrent tous les murs, et dont l'importance a été énorme pour l'histoire de l'art? Du moins, le peu que j'ai pu découvrir va-t-il me permettre d'éclaircir divers points, et, sur d'autres, de parvenir à des conclusions approximatives.

Je ne m'arrêterai point à réfuter une à une les innombrables erreurs répandues depuis Vasari : je vais tâcher simplement, dans les pages suivantes, à réunir tous les renseignements positifs qui soient parvenus jusqu'à nous.

II. — LES DOCUMENTS ANCIENS SUR LA CONSTRUCTION DE L'ÉGLISE.

Deux années s'étaient passées depuis la mort de François et la déposition de ses restes dans l'ancienne église de Saint-Georges, lorsque le pape Grégoire IX vint, en personne, à Assise, pour recevoir François au rang des saints, attiré par les nombreux témoignages de miracles qui lui étaient transmis de toutes parts. Le 16 juillet 1228, la canonisation fut célébrée en grande pompe ; et, le jour suivant, Grégoire posa lui-même la première pierre de l'église du nouveau saint. Une vieille légende, qui s'est conservée jusqu'à nos jours, raconte que François avait exprimé le désir d'être enterré dans l'endroit le



L'ÉGLISE SAINT FRANÇOIS, A ASSISE
(Côté sud.)

plus méprisé de la ville, qui servait d'ordinaire à l'exécution des criminels, et qui portait le nom de *Collis Inferni,* nom qui fut changé en celui de *Collis Paradisi,* lorsque fut décidée la construction, en cet endroit, de la basilique. Mais ce n'est là qu'une légende qui, comme beaucoup d'autres, est démentie par les documents anciens. Un de ceux-ci nous apprend que la construction de l'église a été décidée dès le début de 1228, et qu'un citoyen de la ville, Simon Puzarelli, a fait cadeau aux moines d'une pièce de terre qui lui appartenait, « pour y déposer, dans un oratoire ou une église, les restes bienheureux de saint François, ou pour en faire tel usage qu'ils voudraient [1] ». Le frère Élie, qui, d'après ce document, comme aussi d'après les mémoires de Jourdain de Giano n'était pas encore, à ce moment, général de l'ordre [2], apparaît ici comme *recipiens pro papa Gregorio.* Le 31 juillet 1229, un certain Monald Léonardi fait don aux moines d'un autre terrain contigu [3]; et d'autres habitants d'Assise suivent le même exemple, d'après des documents authentiques, dans les années 1241, 1242, 1248, 1249 et 1250 [4]. Par une bulle du 21 octobre 1228, Grégoire prend possession d'un territoire donné par la ville au Saint-Siège, et reconnaît à la nouvelle basilique le droit de l'immunité [5]. Il confirme ce droit le 22 avril 1230, et décide que l'église, désormais, sera *caput et mater* de l'ordre tout entier [6]. Pendant ce temps, la construction semble avoir été activement poussée : car, après le chapitre général tenu à Assise le jour de la Pentecôte de 1230, le pape, par une bulle du 16 mai de cette même année, pouvait déjà ordonner le transport des restes de François dans l'église nouvelle, transport qui fut accompli solennellement le 25 mai 1230. Écoutons, à ce propos, un vieux biographe de François, qui a revu et

1. Voy. à l'appendice, le texte du document.
2. Conf., sur les mémoires de Jourdain, une étude de G. Vogt dans les Comptes rendus de l'Académie des Sciences de Saxe, Leipzig, 1870.
3. *Instrumenta diversa pertinentia ad Conventum,* t. II, ann. 1228-1229.
4. Cités dans le même tome du même recueil.
5. *Recueil des Bulles,* vol. I. — Le document est reproduit dans P. Angeli, *Collis Paradisi,* vol. II, p. 8.
6. *Ibid.*

continué la légende de Thomas de Celano, et que Suysken a pu identifier avec Thomas de Ceperano[1] :

« L'an du Seigneur 1230, un grand nombre de frères se réunirent à Assise, venus des plus diverses parties du monde pour le transport des restes du saint, et pour les fêtes du chapitre général. Ils avaient espéré que le pape Grégoire, qui leur était particulièrement attaché, viendrait assister en personne à la solennité de la translation : mais le pontife, qui se trouvait alors retenu par d'autres affaires pressantes, dut se borner à envoyer à Assise des messagers, avec des lettres, où non seulement il expliquait les motifs de son absence, mais annonçait encore aux frères, en les consolant avec son amour paternel, la nouvelle de la résurrection d'un mort par l'entremise de saint François. Il envoyait aussi, par ces mêmes messagers, un crucifix d'or, richement orné de pierreries, et puis aussi un morceau du bois de la vraie Croix du Seigneur, cadeau plus précieux que tout l'or du monde, et qui se trouvait enfermé dans le susdit crucifix : il envoyait en outre des vêtements somptueux, et des vases pour l'usage de l'autel, comme aussi des vêtements précieux pour l'usage des grandes fêtes. Et, de tous ces objets de prix, il faisait don à la basilique de Saint-François, qui, exemptée de toute juridiction inférieure, avait été construite par son ordre, et dont il avait lui-même posé la première pierre. Et il y eut encore bien d'autres cadeaux importants qu'il donna, aussi bien pour contribuer à la construction que pour relever l'éclat des solennités qui se préparaient. Et ainsi, un certain samedi, le huitième jour des calendes de juin, les restes vénérés furent transportés dans l'église, construite en dehors des murs de la ville, et la cérémonie eut lieu avec tant de pompe qu'il serait impossible de la décrire en quelques paroles ; et si grande fut l'affluence du peuple qui s'était rassemblé pour cette fête de la translation, que la ville ne suffit point à contenir les pèlerins, et que ceux-ci durent camper dans les champs d'alentour, par groupes, comme des troupeaux. »

Ce récit ne parle point des désordres qui furent provoqués par les cérémonies : mais leur existence nous est révélée par une bulle de Grégoire, du 16 juin, où le pape se plaint de l'injure faite au saint et à lui-même. Des hommes en armes s'étaient jetés parmi la procession, avaient emporté le corps, avaient fermé au peuple les portes de l'église, et avaient secrètement enseveli François à l'intérieur de celle-ci. Les motifs de cet étrange attentat n'ont encore jamais été clairement expliqués : mais tout porte à croire que ses auteurs redoutaient

1. *Acta Sanctorum*, app., § 32, p. 681.

que les précieuses reliques ne fussent dérobées par un acte de violence d'un parti hostile. Ou bien, peut-être, Élie voulait-il éviter que le peuple examinât, une fois de plus, les stigmates miraculeux? Quoi qu'il en soit, cet événement a donné lieu, pendant les siècles suivants, à un débat continuel sur le lieu véritable où François se trouvait enseveli : et l'on peut bien penser qu'une foule de suppositions et de légendes sont nées autour de ce débat.

Le document suivant, sur la fondation de l'église, nous vient d'Angeli, qui, sans doute, l'a pris lui-même dans un manuscrit ancien, mais sans que personne ait pu découvrir ce manuscrit, qui ne semble plus se trouver dans les archives d'Assise. D'après ce document, Jean de Parentibus, qui fut général de l'ordre jusqu'en 1232, a nommé Piccardus Morico, au nom du pape, pour être administrateur des fonds destinés à la construction de l'église, sous la condition de partager ses fonctions avec « Philippe Campellus », et de rendre compte de l'emploi des fonds au cardinal protecteur. Ce document est pour nous d'une importance considérable, car il prouve que, dès avant 1232, Philippe de Campello était l'architecte de la basilique, tandis qu'il n'est fait aucune mention d'un certain Jacobus. A quel point en était arrivée la construction de l'église supérieure en l'an 1236, c'est ce qu'il n'est point possible de préciser. De l'existence d'un crucifix daté de 1236, peint par Giunta pour Élie, et qui se trouvait placé sur le balcon du transept de l'église supérieure, on a conclu que cette église, en l'année susdite, était déjà couverte, ou même déjà achevée. La première de ces deux hypothèses, est seule, vraisemblable [1]. Ce qui est certain, c'est que, aux environs de 1236, Élie a fait activement recueillir de l'argent pour la construction, notamment en Allemagne : nous en avons le témoignage dans le récit de Jourdain. Une tradition assez digne de foi veut même que ces collectes d'argent aient vivement irrité un grand nombre de prêtres, et que les plus zélés d'entre eux, dans leur

1. Le Crucifix de Giunta a été découvert en 1623. Voy. Wadding, I, p. 397, et Morrona, *Pisa Illustrata*, II, p. 126.

colère, aient détruit les vases de marbre installés à l'entrée de l'église pour recevoir les offrandes [1]. L'affirmation d'Angeli, suivant laquelle ce serait Élie qui aurait fait ajouter les douze tours, ne repose sur rien : il est beaucoup plus vraisemblable que les tours datent des débuts même de la construction. Mais c'est sans doute en 1239 qu'aura été achevé le clocher, car c'est en cette année qu'ont été fondues les cloches, avec des inscriptions qui nous ont été conservées [2]. L'une d'elles portait : *A. D. 1239, Fr. Elias fecit fieri. Bartholomeus Pisanus me fecit cum Loteringio filio ejus. Ora pro nobis, Beate Francisce. Ave Maria Gratia plena. Alleluia.* L'autre cloche portait : *Anno D. 1239, Papæ Gregorii tempore Noni, Cæsaris ac Potentissimi Friderici. O Francisce pie, fratris studio sed Eliæ. Christus regnat, Christus vincit, Christus imperat mentem Sanctam spontaneam honorem Deo et patriæ liberationem. Cum fit campana, quæ dicitur Italiana. Bartholomeus Pisanus fecit cum Lotaringio filio ejus. Ave Maria, Gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui.* D'après Rodulphe, Élie aurait fait fondre encore une troisième cloche; et Salimbene en mentionne jusqu'à cinq, « qui remplissaient toute la vallée, dans un accord ravissant [3] ». Les petites cloches semblent avoir été fondues par des artistes de Pérouse : on a d'eux une quittance de l'année 1243 [4].

En 1239, la construction de l'église durait encore. Cela nous est prouvé par un document cité par Papini et par Mothes, mais qui a été lu très inexactement par ce dernier [5]. Cette pièce se rapporte à un contrat passé entre Élie et le syndic et le procurateur de Saint-François; d'après le susdit contrat, daté du 26 mai 1229, les frères s'engageaient à restituer certains blocs de pierre traversière, qu'ils avaient pris pour la

1. Rodulphe, *Hist. Ser. Rel.*, II, p. 247. — Wadding, *Ann.* II, 1223, p. 216.

2. Rodulphe, *Op. cit.*, II, p. 247. — Voy. encore Wadding II, p. 398, Angeli, *Coll. Par.*, XVII, p. 30.

3. Pise était alors renommée pour l'excellence de ses fondeurs de cloches. — Conf., à ce sujet un curieux récit de Salimbene, p. 341.

4. *Instrumenta diversa*, t. II, n. VII.

5. Voy. *Append*, *Instrumenta*, n. III :

construction de la basilique, à un édifice appartenant à la famille des Uffreducii. Après quoi nous n'avons plus, comme document, qu'un acte du 4 octobre 1246, délimitant l'étendue de la place qui devait être ouverte devant l'église [1]. A l'exception de cet acte, nous ne savons plus rien sur la construction de la basilique jusqu'au 13 février 1252 [2], où une bulle d'Innocent IV accorde une indulgence d'une année et quarante jours à tous ceux qui visiteront l'église le jour de la fête du saint et pendant les deux semaines suivantes. En 1253, le pape lui-même vint à Assise, et consacra les églises nouvelles, en présence des cardinaux Rinaldo Segni, Ricardo Annibaldi, et Giangaetano degli Orsini [3]. A cette date, les deux églises pouvaient être certainement considérées comme achevées : mais elles ne l'étaient pas encore entièrement, car un bref d'Innocent IV, publié par Angeli, autorisait le « frère Philippe de Campello, de l'ordre des Mineurs, maître et prévôt de l'œuvre de l'église de Saint-François », à recevoir des aumônes en espèces, et à les employer pour l'achèvement des églises. Malheureusement, les passages du bref cités par Angeli sont trop généraux pour nous rien apprendre de bien précis [4]. Et puis, de nouveau, tout document nous manque sur la construction. Un bref d'Alexandre IV, daté du 7 février 1256, et cité par Angeli, nous apprend seulement que c'est Philippe de

1. J'ai trouvé, dans le même tome des *Instrumenta*, à la date du 29 octobre 1266 (n. XXVIII), la quittance des frères Uffreducii.

2. Il y a cependant encore, dans les *Instrumenta*, un document au 4 octobre 1246, déterminant les limites de la place qui précède l'église. — Un autre document, du 15 mars 1235, ordonne la destruction de deux maisons pour l'élargissement de la place.

3. La tradition ancienne, enregistrée par Wadding, et plaçant la date de la consécration en 1235, a été définitivement réfutée par Angeli et par les rédacteurs des *Acta Sanctorum*.

4. En voici le texte complet : *Hinc est, quod cum venerabilis Ecclesia S. F. Assisiatis nondum sit decenti, prout convenit, opere consumata, Nos cupientes ob reverentiam S. ejusdem seduli apud Deum pro populo Christiano Patroni, dictam Ecclesiam, et nobili compleri structura, et insignis præeminentia operis decorari, ut oblationes in pecunia, tu et alii qui Propositi operis ejusdem Ecclesiæ pro tempore fuerint, ad Altaria ipsius Ecclesiæ, ac alias etiam pro eodem opere recipere voleatis, in idem opus totaliter et fideliter expendendas, prout Ven. Frater noster Ostien. et Velletren. Episcopus vel alius Romanæ Ecclesiæ cardinalis, qui Ordinis Fratrum Minorum protector exstiterit, ordinandum, vel disponendum duxerit, et indulgemus etc.*

Campello qui a élevé l'autel de saint Stanislas, canonisé, à Assise en 1253, mais rien ne justifie les hypothèses que fait ensuite Angeli pour attribuer au même architecte la construction de toutes les chapelles [1]. Tout ce que l'on raconte à ce propos ne repose que sur des traditions plus ou moins douteuses, dont les unes attribuent les chapelles à Philippe de Campello, tandis que d'autres, reproduites par Cristofani dans son *Guide*, en font honneur à Giotto.

Par contre, il est intéressant de savoir que de nombreuses bulles pontificales ont accordé à l'église divers privilèges : l'une d'elles, écrite par Innocent IV, le 15 juillet 1254, autorise les églises à posséder des vases du culte, des vêtements, et des livres de prix. Une bulle d'Alexandre IV, du 18 mars 1255, nous apprend que Venceslas, roi de Bohême, a envoyé à Assise une grosse somme d'argent pour la construction, mais que son mandataire, un certain comte d'Ardetb, n'a point livré aux moines la somme tout entière, et que le pape en a ensuite réclamé la restitution à sa veuve et à ses fils. Un autre bref du même pontife, sous la date du 15 décembre 1260, réclame le paiement des sommes envoyées pour la construction par les chrétiens du Maroc, et qui ont été retenues par les deux marchands génois chargés de les porter à Assise. Enfin il faut citer une bulle de Nicolas IV, du 12 mai 1288, faisant aux églises divers cadeaux, en particulier d'étoffes précieuses ; et une autre bulle, du 15 mai 1288, où Nicolas ordonne que les aumônes faites aussi bien dans l'église Saint-François qu'à la Portioncule seront affectées à l'entretien de la basilique, en raison des grandes dépenses exigées par cette entreprise.

A cela se bornent les documents écrits qui nous restent sur l'origine de la basilique : quant aux quelques changements qu'elle a subis pendant les siècles suivants, nous aurons l'occasion de les indiquer brièvement lorsque nous parlerons du monastère franciscain. Des documents cités, aucun ne nous

1. *Coll. Parad.*, rit XXV, pp. 35 et suiv.

donne le nom de l'architecte de l'église inférieure. C'est sur la foi du seul Vasari que tous les écrivains, jusqu'à nos jours, font honneur de cette construction à un certain Jacques l'Allemand : et c'est à tort que l'on s'est imaginé que le P. Angeli a connu un autre document faisant mention de ce personnage. Angeli nous dit lui-même qu'il s'appuie sur les données de Vasari : tout ce qu'il y ajoute n'est qu'un embellissement de son crû [1]. Vasari raconte que, « après de nombreux essais, on a fait venir à Assise un certain maître, Jacques l'Allemand, comme le meilleur architecte qu'il y eût alors » : Angeli a fait partir de là son récit d'un concours se terminant au profit de l'architecte allemand. Or Vasari ne sait absolument rien de Philippe de Campello : et cependant celui-ci, d'après les documents cités, était déjà directeur des travaux dès 1232, c'est-à-dire lorsque l'on a commencé la construction de l'église supérieure, et a conservé ce titre jusqu'en 1253. Ceci a de quoi rendre très suspectes les affirmations de Vasari, dont on sait, d'ailleurs, qu'il a commis des erreurs innombrables pour tout ce qui touchait les XIIIe et XIVe siècles. Certes, s'il était vraiment prouvé, comme l'a prétendu Mothes, qu'une pièce authentique fît mention d'un certain Jacques de Méranie, comme architecte, le récit de Vasari se trouverait confirmé : mais la pièce alléguée par Mothes, et reproduite par lui dans l'appendice de son livre, ne parle nullement d'un architecte appelé Jacques de Méranie, mais bien d'un syndic et

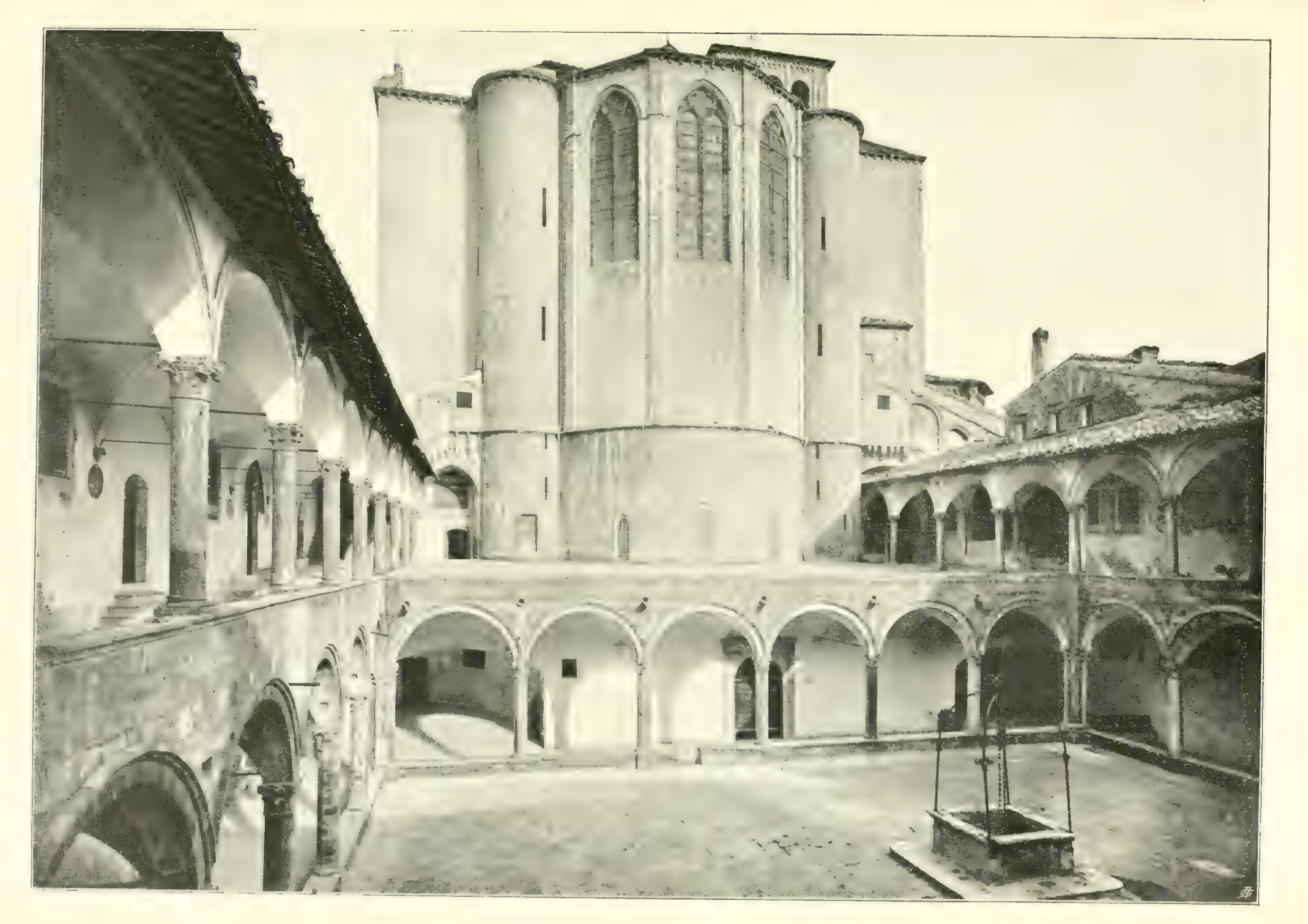
1. *Collis Paradisi*, tit. IV, p. 4. *Impossibile, nedum difficile cunctis videbatur in tam arduo situ tot inter vortices, voragines et scopulos, per amœnum aliquod magnificum et durabile excitandum fore ædificium; Quisque (ut in similibus evenire solet) suam proferebat sententiam, objectionem, prædictionem. At impavidum Heliæ ingenium totum S. Patris datum amoriacumbens gloriæ, nil trepidabant. Accito propterea ex Germinia omnium Architectionices peritorum illius ævi peritissimo Jacobo Alemanno, ut refert Georgius Vasarius in vitis pictorum et architectorum t. prim. in vita Arnolfi 9 convocatisque aliis in eadem arte versatis, quos inter adhuc juvenis devotione ductu adfuit Philippus de Campello qui postea Ordinem ingressus est, et post Jacobum prædictum totius operis Præfectus est constitutus. Considerato emensoque situ, variis propositis exemplaribus perpensisque schematibus, omnes indicio Jacobi steterum; et quintodecima Mensis Maji die 1228 fundamentis fodiendis multiplex imposita fuit manus. Collem undique artifices occuparunt, quidam scindendis scopulis, alii eruendis petris, alii ceteris præparandis materialibus addicti. Etc.*

procureur de Saint-François, dont le nom était Jacques de Bevagna; et Bevagna est une petite ville des environs d'Assise. Cependant la même pièce nous atteste l'existence d'un autre architecte, maître Paul Luiprandi, qui aura probablement travaillé sous les ordres de Philippe de Campello.

Bien des motifs nous portent à supposer que Vasari n'aura tiré ce Jacques l'Allemand que de son imagination personnelle.

Nous savons aujourd'hui que tout le chapitre biographique consacré par lui à Arnolfo di Cambio n'est qu'un roman inventé à plaisir, sans doute pour expliquer l'introduction à Florence du style gothique, qui, pour Vasari, est un style barbare et tout allemand. Arnolfo serait, d'après Vasari, le fils d'un certain Lapo, à qui le biographe attribue nombre d'édifices du style gothique, et notamment Saint-François : et Lapo se trouve identifié avec l'architecte de la basilique d'Assise, son nom étant considéré comme une abréviation florentine de Jacopo. Et que Vasari fasse de cet architecte un Allemand, c'est ce qui s'explique pour nous le mieux du monde, si nous songeons qu'il tient la basilique d'Assise pour le premier monument du style gothique en Italie. Peut-être y aura-t-il eu vraiment à Florence, sous les ordres d'Arnolfo, un architecte appelé Lapo : mais des documents authentiques ont prouvé depuis longtemps que le père d'Arnolfo s'est appelé Cambio, non pas Lapo : et nous avons là une preuve nouvelle que tout le récit de Vasari sur l'allemand Jacopo ou Lapo n'est que pure invention. Mais, d'autre part, on a dit que le récit de Vasari répondait à une vieille tradition d'Assise, suivant laquelle l'architecte de la Basilique aurait été un certain Jacobus. Cette tradition est rapportée par un manuscrit des archives d'Assise, datant du XVII[e] siècle, mais s'appuyant sur un autre manuscrit des mêmes archives, qui aurait été écrit en 1570, par Fra Lodovico di Castello : lequel manuscrit semble bien ne plus se trouver aujourd'hui à Assise[1]. Et il y a certains passages de ce manuscrit qui sem-

1. Papini, qui en fait plusieurs mentions dans ses *Notizie Sicure* paraît bien n'avoir connu que la copie libre dont je viens de parler, et où est également utilisée



L'EGLISE SAINT-FRANÇOIS, A ASSISE
(Vue de l'ouest.)

bleraient indiquer que l'auteur ne connaît point les *Vies* de Vasari, car son récit diffère sur beaucoup de points de celui du biographe d'Arezzo; mais sur d'autres points, le manuscrit d'Assise répète textuellement des erreurs de Vasari. Et ainsi rien n'empèche de penser que c'est dans Vasari que l'auteur du manuscrit a trouvé l'affirmation qu'il nous rapporte, quand il nous dit que l'architecte de Saint-François a été « Jacques l'Allemand, qui se trouvait alors, en Italie, avoir une grande renommée de peintre et d'architecte ».

Ce qui est bien plus important à savoir, c'est qu'une autre description ancienne de la basilique, très injustement négligée de la plupart des historiens, ne fait aucune mention du premier architecte. Dans ses *Historiarum Seraphicæ religionis Libri tres,* Pierre Rodulphe dit : « Cet édifice n'a rien de commun avec le style antique déterminé par Vitruve : c'est une œuvre toute teutonique. Quant au nom de l'architecte, il m'a été impossible de le découvrir[1]. « Lorsqu'un écrivain aussi sûr et autorisé que Rodulphe, contemporain de Vasari, déclare ne rien savoir du premier architecte de la basilique, il est trop évident que ce n'est point dans des documents anciens que Vasari a pu trouver son histoire de Jacques l'Allemand.

Aussi suis-je d'avis qu'il conviendrait d'effacer définitivement de l'histoire de l'art le personnage fabuleux de ce Jacques l'Allemand, comme aussi toutes les légendes dérivées de lui, par exemple celle qui veut que ce Jacques ait été envoyé au frère Élie par Frédéric II, ou celle qui fait de Philippe de Campello le fils de ce maître allemand.

un manuscrit du peintre Adone Doni pour la description des fresques de l'église supérieure. Cette copie a été enrichie, en 1822, de notes marginales où se trouvent cités, à côté de quelques documents d'archives, les passages de Vasari. Le désordre et les répétitions de ce manuscrit portent d'ailleurs à supposer que le copiste a simplement voulu recueillir toute sorte de documents, pour en tirer ensuite une étude d'ensemble. — Dans mon texte, j'appellerai simplement ce manuscrit « la description ancienne ».

1. Lib. II, p. 247. — Conf. dans l'append. III, une importante description de la basilique, qui a été reproduite assez inexactement par Wadding. — Pour l'ouvrage très rare de Rodulphe, j'ai utilisé un exemplaire de la Bibliothèque impériale de Vienne.

Au reste, qu'est-ce qu'un Allemand aurait pu apporter de nouveau à Assise? Nous savons de source certaine que la partie gothique de l'édifice, et notamment l'église supérieure, a été construite sous la direction de Campello. Jacques, s'il avait vraiment dirigé les premiers travaux, n'aurait donc construit que l'église inférieure, qui est toute romane et n'a rien d'allemand. En réalité, si nous faisons abstraction de la fable de Vasari, tout semble indiquer que le premier architecte d'Assise a étudié en Lombardie. Ce n'est qu'à Milan et aux environs de cette ville que nous rencontrons ces puissantes et pesantes voûtes croisées, s'étendant sur des cintres plats ; c'est là seulement que nous trouvons les massives colonnes rondes de l'église inférieure, notamment à Saint-Ambroise de Milan, refaite en 1200, où dans l'église de Chiaravalle, près de Milan, consacrée en 1221. Et plus proche encore de l'église inférieure d'Assise nous apparaît l'église Saint-Nazaire de Milan, qui, sous sa forme modernisée, nous laisse clairement reconnaître la disposition primitive de ses voûtes. Je pourrais même aller plus loin, et dire encore qu'il n'y a pas jusqu'à l'église supérieure qui ne se rattache directement par ses dispositions générales à ces édifices milanais, bien que, ici, le détail révèle déjà un progrès original, comme aussi une parenté plus manifeste avec les styles du nord. Mais cette parenté se montre à nous déjà, à peu près pareille, dans l'église Saint-André de Verceil, construite entre 1219 et 1224, où les fenêtres sont encore cintrées, mais où les arcs sont déjà aigus et les colonnes ont des chapiteaux du même genre qu'à Assise. Je crois donc pouvoir affirmer que Philippe de Campello est venu de Lombardie, et que c'est de là qu'il a rapporté les principes qu'il a ensuite développés d'une façon originale, en se conformant aux conditions particulières du terrain. En réalité, ne serait-ce pas lui qui aurait construit l'église inférieure, de même que nous savons qu'il a construit l'église supérieure?

L'ensemble de la construction n'a, du moins à ma connaissance, qu'un unique pendant en Italie, et cela dans la plus ancienne église du plus ancien des grands fondateurs d'ordres

religieux, l'église de Saint-Benoît à Subiaco. Cette dernière église est, naturellement, beaucoup moins vaste que celle d'Assise : mais, ici aussi, nous trouvons deux temples construits l'un au-dessus de l'autre, au bord d'une montagne abrupte; et, de même qu'à Assise, le pèlerin y est envahi d'un sentiment de « piété mystique ». A Subiaco comme à Assise, nous voyons de larges voûtes croisées sur des arcs ronds ou aigus; des deux parts, nous rencontrons la même imitation évidente du style lombard. Si des documents certains ne nous affirmaient pas que l'église inférieure de Subiaco, avec ses arcs cintrés, date de 1052, et l'église supérieure, avec ses ogives, de 1066, je n'hésiterais à pas déclarer que la reconstruction du Sacro Speco a été contemporaine de l'édification de la basilique d'Assise, contemporaine et peut être même inspirée du même esprit. Le fait est que, depuis d'Agincourt, personne ne s'est plus sérieusement occupé des problèmes que soulève l'histoire de l'église de Subiaco. Je me demande si l'on ne découvrirait pas, en cherchant bien, que l'église supérieure, notamment, a subi d'importantes modifications au début du XIII[e] siècle, vers le même temps où les Cosmates, Jacques et ses fils, construisaient l'admirable cloître de Sainte-Scholastique.

Avant de passer à l'histoire de la construction du couvent d'Assise, nous devons encore mentionner, dans la basilique, trois œuvres qui, d'après leur style, appartiennent à la première moitié du XII[e] siècle : le maître-autel de l'église inférieure, la chaire de cette église, et le trône pontifical de l'église supérieure. Ces trois œuvres, dont aucun document ne nous apprend rien, nous montrent une fine décoration mosaïque, tout à fait dans le style des Cosmates; et les petites colonnes tassées, notamment, font songer à la manière de ces maîtres romains. La belle table de l'autel repose sur vingt petites colonnes courtes, réunies par des arcs trifoliés et était autrefois pourvue d'un entourage, qui se trouve à présent dans l'église supérieure, et qui consiste en douze colonnes octogones, imitées de l'antique. La grille de fer, qui relie maintenant ces colonnes, a été faite, vers la fin du XV[e] siècle, par un certain Gasparino

d'Antonio [1]. La chaire de l'église inférieure servait autrefois d'autel de saint Stanislas, et doit être identifiée avec l'œuvre de Campello, mentionnée dans un bref d'Alexandre que nous avons cité tout à l'heure. Quant au trône de l'église supérieure attribué parfois, sans aucun fondement, à Duccio, il se dresse sous un baldaquin ogival, orné de crabes, reposant sur des colonnes; le dossier est également en ogive; deux lions servent de bras; et l'on voit au-dessous, sur le rebord, les figures en relief d'un lion, d'un griffon, et d'un basilic, ainsi que l'inscription suivante : *Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem.*

La construction du couvent a dû marcher de front avec celle de l'église : cela nous est suffisamment prouvé par la conservation de six puissantes voûtes croisées qui répondent tout à fait à celles de l'église inférieure, et qui devaient évidemment former la partie méridionale du cloître placé à l'ouest de l'église. Les solides substructions de la partie méridionale du couvent nous montrent aussi les traces de la construction primitive, qui devait, au moins en grande partie, avoir des ouvertures en ogives, où se trouvaient de petites colonnes avec des chapiteaux imités de l'antique : quelques-unes de ces colonnettes nous ont été conservées. Plus tard, le couvent s'est agrandi de la construction, ordonnée par le cardinal Albornoz, de l'*Infirmeria Nuova*, qui, aujourd'hui encore, porte les armes du cardinal, et nous fait voir quelques fenêtres en ogive du XIV[e] siècle. Un livre de dépense commencé en 1352 contient plusieurs indications qui se rapportent à cette construction nouvelle, entre les années 1354 et 1377, où nous apprenons que l'*Infirmeria* a été blanchie à la chaux. L'architecte est un certain Nicolas de Bictonio (Bettona), que nous trouvons déjà, en 1360, chargé de la construction d'un cloître

1. Le nom de ce Gasparino d'Antonio, de Foligno, reparaît à plusieurs reprises dans les livres des dépenses du couvent, entre les années 1476 et 1481. C'est la description ancienne qui nous le désigne comme l'auteur de la grille de fer. — Dans un document publié par Fratini (p. 280), le même artiste s'engage, le 6 juin 1479, à exécuter, sur l'ordre de Sixte IV, un reliquaire pour le *Camoscio* de Saint-François.

pour lequel des colonnes sont exécutées par Francesco di Corrado, Francesco di Muscio, et Piero di Damiano [1]. Malheureusement, il est impossible de savoir s'il s'agissait là d'une restauration de l'ancien cloître, ou de la construction d'un bâtiment nouveau en forme de cour, qui se trouve aujourd'hui enclavé dans l'*Infirmeria*. En 1442, le 21 décembre, le Légat du Pape ordonne que, désormais, deux citoyens d'Assise, avec le titre de *Maestri dell'opera di S. Francesco*, seront chargés d'administrer les aumônes destinées à l'entretien de l'église et du couvent. En 1446, sous l'abside de l'église inférieure, des maçons de Pérouse et de Citta di Castello construisent un édifice appelé *armario*, et que Fratini suppose, avec toute vraisemblance, avoir été la nouvelle sacristie [2]. Celle-ci existait encore au temps de Vasari, qui mentionne, au-dessous du tableau de la *Stigmatisation*, la porte, aujourd'hui murée, conduisant à la sacristie.

Mais nous ne voyons renaître une véritable activité architecturale qu'après l'avènement au pontificat de Sixte IV, qui, étant sorti de l'ordre franciscain, a toujours gardé et prouvé effectivement sa vénération pour François et pour son église. Dans ses deux bulles du 12 novembre 1471 et du 13 janvier 1472, il s'est volontiers rendu aux désirs des moines, qui demandaient à se procurer l'argent nécessaire pour la restauration de la basilique ; et lui-même, ainsi que l'atteste une lettre de son neveu Julien della Rovère, du 8 novembre 1472 [3], a envoyé à Assise 1000 ducats, *per compimento della fabrica*. En même temps il a ordonné de choisir deux habitants d'Assise qui, en compagnie d'un certain « Maître André », auraient à diriger la construction nouvelle. Il s'agissait avant tout

1. Niccolo de Bettona est encore mentionné en septembre 1262. — Aux dates des 14 mai et 24 novembre 1355 sont nommés un Puciarello Gungloli et un Stephanus, qui doivent avoir été employés comme maçons à l'*Infirmeria* et à la chapelle Saint-Martin. — Conf. encore Fratini, pp. 188 et suiv.

2. Fratini, pp. 256 et suiv. — Les fenêtres sont faites par un certain « Stefano Tedesco ». — Il m'a été impossible de retrouver ce livre de dépenses, de telle sorte que je dois me borner à suivre Fratini, d'après qui l'on a également, à cette date, réparé cinq des arches du campanile et une fenêtre ronde de l'église supérieure.

3. Publiée par Fratini.

d'appuyer sur des substructions plus solides, du côté de l'ouest et du sud, l'*Infermeria,* dont les bases étaient décidément insuffisantes, comme aussi d'en renouveler les voûtes; et c'est en commémoration de ce grand travail que la statue du pape, aujourd'hui encore, se dresse à l'extrémité sud-ouest des substructions, et peut se voir à grande distance du bas de la vallée. En outre, on a agrandi et recouvert l'ancien réfectoire, placé au sud du grand cloître; et ce cloître lui-même a été reconstruit. S'ouvrant à l'ouest de l'église, il consiste en six arcades de chaque côté, qui reposent, à leur partie inférieure, sur des piliers octogones, avec des chapiteaux gothiques, tandis que, à l'étage supérieur, ils s'appuient sur des petites colonnes composites, en style de la Renaissance. Une inscription célèbre la renommée du promoteur des travaux dans les vers que voici :

Inclita sum quercus condam lustrata triumphis
Quam lelli Cesar dederat... Maximus olim
Et licet oscura fuerim labentibus annis
Nunc summo quartus decoravit Sixtus honore.

Au milieu se trouve l'écusson, avec la date 1474. Et c'est encore à Sixte IV que le couvent est redevable du double escalier extérieur conduisant à l'église du haut, et aboutissant près de la tribune, et puis aussi de beaucoup d'autres précieux enrichissements de la basilique, sur lesquels nous aurons à revenir.

Le « Maître André » mentionné dans le bref de tout à l'heure semble avoir pris part aux travaux des substructions, ainsi qu'il ressort d'un livre de dépenses de 1472, négligé par Fratini, et où le susdit Maître est cité : *per far la scarpa di San Francesco*[1]. D'autre part, Vasari nous apprend que le prin-

1. Voici encore quelques petits faits qu'il m'a été donné de trouver : 1° *Libro di Spese*, commencé en 1467; le 27 juillet 1478, le peintre Felitiano reçoit 18 lires pour avoir peint les armoiries des cardinaux de Saint-Sixte et de Saint-Pierre. 2° *Miscellannea*, 1472-1525, un maître Agnolo di Gabriello construit une *Camera papale*; 3° *Ibid.*, en 1477 et 1478, un « Maestro Alisandro, *Orfo* » reçoit diverses sommes pour l'exécution d'un tabernacle, où est également employé un certain

cipal architecte de la construction nouvelle a été Baccio Pentelli, et que ce Maître a travaillé à Assise en l'an 1480; mais, ici encore, il semble bien que Vasari aura confondu Baccio avec un autre architecte. En effet, les recherches de Müntz ont établi que les architectes envoyés à Assise par Sixte IV étaient le florentin Bernardo di Lorenzo et ce Giacomo da Pietrasanta, qui a construit, pour Pie II, la loge de bénédiction, et qui, sous Paul II, a édifié une partie du Palais de Saint-Marc. D'autres documents nous apprennent que ces deux architectes étaient à Assise en 1472 et en 1473, et qu'ils ont visité les églises et le couvent pour se rendre compte des restaurations indispensables. Peut-être se sont-ils bornés à dresser le plan d'ensemble de ces restaurations, en laissant au susdit « Maître André » le soin de l'exécuter [1] ?

Un contemporain du pape Sixte IV, le général franciscain François Nani, dit Samson, ne s'est pas montré moins zélé pour l'entretien et l'embellissement de la basilique. Il a fait installer à l'église supérieure un nouvel appareil de conduits pour l'écoulement des eaux de pluies; il a ordonné la réparation du toit et des fenêtres [2]; et c'est lui qui a commandé à un certain Maître Francesco di Pietrasanta, pour le prix de 225 écus d'or, la construction du porche de l'église inférieure [3]. S'il est vrai, comme le croit Müntz, que le Giacomo mentionné plus haut était fils de Cristophe di Ricomanno, le Francesco en question se trouvait être son frère, ainsi que

Gasparre; 4° *Ibid.*, en 1487, un *Magister Christophanus* livre les armoiries du pape Sixte, comme aussi des vases. C'est probablement le même Christofano da Gualdo qui, le 20 octobre 1494, apparaît comme témoin dans l'expertise de la restauration des fenêtres (*Libro di Spese*, 1391-1495).

1. Müntz, *Les arts à la cour des papes*, 1472, 30 juin : *Magistro Jacobo de Petrasancta et magistro Bernardo Laurentii de Florentia muratoribus florenos de camera XXV pro expensis quas superioribus diebus fecerunt eundo de S. D. N. papæ mandato Asisium* (sic) *ad videndum ædificium ecclesiæ sancti Francisci et eius necessariam reparationem.* 1473, 20. *Febr. Magistro Jacopo de Petrasancta muratori quem S. D. N. papa misit ad inspiciendum necessariam reparationem monasterii Sancti Francisci de Asisio pro eius expensis etc. florenos XXVIII et bol. LIII.*

2. Document sur une feuille volante contenue dans le *Libro di Spese* qui commence en 1451.

3. Document cité par Papini. — *Not. Sic.*, p. 293, et par Fratini, p. 272.

cela résulte de l'arbre généalogique publié par Milanesi. C'est le même Francesco qui, à une date antérieure, a collaboré avec son oncle Léonard, à Gênes, pour la construction du monument funéraire du doge Thomas de Campofregoso [1]. Au général Samson nous devons, également, la remise en état du petit cimetière placé à l'encoignure nord-est de l'église inférieure, et qui paraît avoir été reconstruit, entre 1487 et 1490, par deux maîtres lombards, Pierre et Ambroise [2]. Ce cimetière occupe un espace oblong, où se trouve enfermée la chapelle du cardinal Albornoz : il a, à sa partie inférieure, de larges arcs cintrés reposant sur des colonnes de pierre octogones. A l'étage supérieur, les piliers sont bas et très simples, supportant des arcs également bas, que surmonte la toiture de bois. L'incrustation des murs correspond à celle qui a été pratiquée dans les chapelles au début du XIVe siècle ; ce qui semble indiquer que l'origine du cimetière doit dater de la même période, encore bien qu'un tombeau qui s'y trouve, et qui porte la date de 1245, puisse faire supposer une origine plus ancienne [3]. Devant ce cimetière ont été construites, dès l'année 1468, les arcades de la place qui précède l'église inférieure : elles consistent pareillement en arcs cintrés, sur de simples piliers octogones ; et nous savons que, pour ces arcades, le susdit Ambroise a collaboré avec un certain Maître Antoine de Lombardie [4]. Samson avait eu aussi l'idée d'un agrandissement du couvent à l'extrémité sud-ouest ; mais ce projet ne s'est pas réalisé [5]. Par contre, les membres du Tiers-ordre ont obtenu, en 1488, après l'avoir depuis longtemps sollicitée, la construc-

1. Milanesi, dans son édition de Vasari, VI, p. 104 : — *Giornale Ligustico*, 1884, XI, p. 463.

2. Cité dans le *Libro di Spese* commençant en 1467. — Ambroise est évidemment le même maître qui, en 1468, construit, avec Antonio Lombardo, les arcades devant l'église, et qui est mentionné dans les comptes de 1497 et 1498, comme s'occupant de réparations à l'*Infermeria*. Quant à Pierre, nous le retrouvons, en qualité de témoin, le 7 septembre 1493.

3. Tous les autres tombeaux portent des dates postérieures : 1329, 1330, 1337, etc.

4. *Libro di Spese* de 1467.

5. Voy. la lettre du général, datée du 2 mars 1496, et publiée par Fratini, p. 273.



L'ÉGLISE INFÉRIEURE
(Assise, Saint-François.)

tion d'une chapelle, dédiée à saint Bernardin, et élevée au sud, vis-à-vis du portail de l'église inférieure. Une inscription nous apprend que cette chapelle est l'œuvre de deux architectes d'Assise, Franceschino Zampa et Hieronymus Bartolomei. L'intérieur de la chapelle ne garde plus aucune trace de sa décoration primitive, mais la façade, encadrée de pilastres corinthiens, nous a été conservée, avec son portail très riche, mais d'une exécution assez grossière. Ce portail comprend deux entrées, entre des pilastres décorés d'ornements en forme de candélabres ; une double architrave et une frise feuillagée supportent une lunette en demi-cercle, où saint Bernardin est figuré en relief, avec deux anges priant à ses deux côtés.

Une étude des destinées ultérieures de l'église et du couvent nous entraînerait trop loin : au reste, le livre de Fratini contient tous les renseignements essentiels sur ce sujet. En fait, d'ailleurs, les siècles suivants n'ont guère apporté de modifications sérieuses que dans les constructions du couvent : et ces modifications elles-mêmes n'ont pas sensiblement altéré la disposition générale, telle qu'elle était à la fin du xve siècle. Contentons-nous de noter que les portes en bois sculpté de l'église inférieure ont été faites en 1546, par un certain Nicolas de Gubbio ; que le nouveau tabernacle de l'autel a été dessiné en 1570, par Galeazzo Alessi ; qu'en 1609, le roi d'Espagne a fourni l'argent nécessaire pour la construction du nouveau dortoir ; et que c'est dans le cours du xviie siècle qu'a été édifiée, dans l'église inférieure, la chapelle de Saint-Sébastien, en même temps que l'on construisait dans le couvent, du côté sud, une partie spécialement destinée aux étrangers. En 1818, lorsque, après de longues et pénibles fouilles, le corps de François a été découvert sous le maître-autel, encastré dans la roche, et que l'empereur François Ier a été attiré à Assise par la solennité de cette découverte, les frères se sont rappelé l'ancienne légende, rapportée par Vasari, et suivant laquelle il y aurait eu, sous l'église inférieure, une troisième chapelle souterraine où le

saint serait enterré, ou bien, suivant d'autres, se tiendrait debout, dans l'attitude de la prière. Pour réaliser cette légende, Joseph Brizi et Pascal Belli furent chargés de construire la nouvelle église souterraine, qui fut consacrée en octobre 1824. Enfin, après 1860, l'entretien de l'église fut confié à une commission royale qui ne laissa pas d'infliger à l'édifice quelques modifications fâcheuses. En 1870, les peintures furent restaurées, les autels baroques et l'orgue furent enlevés, les stalles du chœur de l'église supérieure furent transportées dans le couvent voisin. En 1877, après un exil de dix-sept ans, les Padri Conventuali furent autorisés à revenir, et obtinrent tout au moins une partie de leur ancien couvent, dont l'autre partie, la plus grande, continue à servir d'école publique.

III. — LA DÉCORATION ARTISTIQUE DE L'ÉGLISE.

1. — *Les plus anciennes peintures.*

Si forte et si intime que soit l'impression produite par l'architecture de la basilique d'Assise, celle-ci doit cependant sa signification principale à la riche décoration peinte qui recouvre tous ses murs; et nulle part peut-être aussi clairement qu'à Assise ne se révèle au spectateur le secret merveilleux de la naissance et de l'évolution de notre art moderne. De cet art, la basilique de Saint-François est le véritable berceau; c'est ici qu'a été découvert et prononcé le mot magique qui a mis en mouvement le génie nouveau; à savoir, l'étude directe et constante de la nature. Nous avons déjà vu comment et pourquoi ce miracle s'est produit, et de quelle façon le caractère même de la piété de François, aussi bien que la sainte et diverse beauté de sa vie, ont donné l'impulsion à ce mouvement de prise de contact avec la nature. Aujourd'hui, nous avons à voir, sur place, le développement continu de ce progrès décisif, aboutissant aux fresques de Giotto dans l'église supérieure. Malheureusement, les archives d'Assise ne

nous permettront guère d'ajouter qu'un bien petit nombre de renseignements historiques à notre étude des peintures elles-mêmes : et force nous sera de ne savoir, sur ces peintures, que ce que nous apprendra l'examen critique que nous en ferons [1]. En effet, la plus ancienne description écrite, tout de même que le livre de Rodulphe, se borne presque toujours à répéter les affirmations extrêmement suspectes de Vasari, et ce que le P. Angeli y a joint de nouveau semble bien n'être, en général, que pure invention. Ce n'est que Rumohr, et surtout Crowe et Cavalcaselle, qui ont pris le parti de s'affranchir de l'autorité des anciennes légendes, pour soumettre les peintures d'Assise à une étude critique impartiale et approfondie. Nous aurons l'occasion de voir, au cours de notre travail, ce qu'a été ensuite l'attitude de la critique moderne à l'égard des affirmations de Vasari. Pour le moment, il nous suffira de noter que Vasari, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même, s'est rendu à Assise en 1563, et en a rapporté un grand nombre de faits qu'il a introduits dans la seconde édition de son livre, tandis que, dans la première, il s'était contenté de reproduire ce qu'il avait trouvé dans les *Commentaires* de Ghiberti. Ce dernier avait dit de Giotto qu'il avait peint, dans l'église d'Assise, presque toute la partie inférieure, et travaillé aussi à Sainte-Marie-des-Anges. En outre, il avait écrit que Stefano avait commencé, dans la

1. Sources : Ghiberti, *Commentarii*, éd., Lemonnier, I, p. XVIII et XX. — Vasari, 1re éd., 1550, I, pp. 128, 141, 152. — Vasari. 2e éd., éd., Milanesi. — Rodulphe, *Hist. Ser. religionis libri tres*, 1586, Venetiis. — Padre Angeli, *Collis paradisi*, 1704. — Baldinucci, *Notizie de professori del designo*, 1688-1728. — Lanzi, *Storia della pittura*, 1789, Bassano, 1808. — D'Agincourt, *Histoire de l'art*, Paris, 1811-1823. — Fea, *Descrizione*, 1820. — Bruschelli, *Assisi Città serafica*, 1824. — Papini, *Notizie sicure*, 1842. — Kugler, *Tübinger Kunstblatt*, 1827. — Rumohr, *Ital. Forschungen*, 1827-1831, Berlin. — *Descrizione di S. F. Assisi*, 1835. — Rosini, *Storia della pittura*, 1839-54. — Chavin de Malan, *Vie de saint François*, 1841. — Kugler, *Gesch. d. Malerei*, 3e éd., 1866. — Crowe und Cavalcaselle. — Forster, *Gesch. der ital. Kunst*, 2 éd., 1870. — Guardabassi, *Indice*, 1872. — Rio, *L'art chrétien*, Paris, 1874. — Schnaase, *Gesch. d. b. Künste*, 2e éd., VII, 1876. — Cristofani, *Storie d'Assisi*, Assisi, 1875. — *Guide d'Assise*, 1877. — Lübke. *Gesch. d. ital. Malerei*, 1878. — Dobbert, dans le *Kunst und Künstler*, 3e vol. 1878. — Woltmann-Woermann, *Gesch. d. ital. Malerei*, 1879. — Fratini, *Storia della basilica*. Prato, 1882. — Burckhardt, *Cicerone*, 5e éd., 1884. — Strzygowski, *Cimabue und Rom.*, Vienne, 1888. — Thode, *Giotto*, Bielefeld, 1899. — Max Zimmermann, *Giotto*, Leipzig, 1899.

basilique d'Assise « une *Gloire* d'un art très grand et très achevé, et qui, si elle avait pu être terminée, aurait eu de quoi émerveiller tout esprit délicat[1]. »

Le plus ancien monument de la peinture, dans la basilique d'Assise est, aujourd'hui, — depuis la disparition du *Crucifix*, peint en 1236 par Giunta pour le frère Élie, — le *Portrait de saint François* dont nous avons parlé plus haut. Probablement peint peu après 1253, il ne saurait être attribué exactement à aucun maître bien défini, et, avec ses figures anguleuses, et l'exagération de ses mouvements, relève encore tout à fait de l'ancienne école.

Mais, déjà, un progrès sensible nous apparaît dans les fresques, à demi effacées, qui couvrent les murs de la nef de l'église inférieure. Gravement endommagées par le percement des murs en 1300, et plongées dans une obscurité qui les rend très difficiles à voir, ces fresques n'ont jamais été appréciées à leur juste valeur. Et cependant Vasari, dès cette époque, écrivait que Cimabue « en collaboration avec un maître grec, avait peint sur une partie de la voûte et sur les murs la vie du Christ et celle de saint François », en ajoutant que Cimabue avait « infiniment surpassé son collaborateur[2] ». Et Vasari avait raison de reconnaître, dans ces peintures, la collaboration de diverses mains : car les scènes de la *Vie du Christ* sont beaucoup plus libres, et d'un art plus avancé, que celles de la *Légende de François*. Une tradition signalée d'abord par Fea, et qui se retrouve encore chez Fratini, veut que ces peintures aient eu pour auteurs Mino da Torrita et Guido de Sienne : tradition qui ne repose sur aucun fondement sérieux, mais qui, elle aussi, fait la distinction de deux mains différentes. Nous ne recommencerons pas à décrire la suite des scènes de la *Légende de François*[3] : mais il convient de répéter encore que, dans ces

1. *Dipease nella chiesa d'Asciesi, nell' Ordine de frati Minori, quasi tutta la parte di sotto; dipinse a S. Maria degli Angeli in Asciesi. — Stefano : Nella chiesa d'Asciesi è di sua mano cominciata una gloria fatta con perfetta e grandissima arte, la quale arebbe, se fosse stata finita, fatto maravigliere ogni gentile ingegno.*

2. Vasari, I, p. 251. — Conf. l'appréciation de ces fresques dans Crowe, éd. ital. I, p. 256, et dans Fratini, p. 35.

3. Voir le chapitre précédent.

scènes, se manifestent une observation très poussée de la nature et de la vie, une admirable simplicité de mouvement, déjà bien éloignée des habitudes de l'époque, une finesse remarquable dans la caractérisation des têtes, un grand et bel effort à traduire l'expression pathétique des diverses scènes : d'autre part, le nu est encore très maladroit, les plis gardent la raideur archaïque, et les figures sont d'une longueur disproportionnée. Telles qu'elles sont, ces fresques nous permettent déjà de nous représenter une personnalité artistique définie, tandis que les œuvres des années précédentes semblent avoir été, toutes, produites par des ouvriers ayant les mêmes procédés et un style identique. Et nous avons vu que, en effet, l'auteur de ces scènes de la *Vie de saint François* est un maître d'une individualité très accentuée, à qui l'on peut attribuer de la façon la plus certaine d'autres peintures encore, et notamment un *Christ en croix*, au musée de Pérouse. Parmi les prédécesseurs directs de Cimabue, aucun ne s'impose plus justement à notre attention [1]. Ce maître anonyme était-il un Grec, comme le prétend Vasari ? Son art ne concorde guère avec cette hypothèse, étant déjà manifestement inspiré d'une tendance à s'affranchir des routines du style byzantin. Mais il n'est guère possible de rapprocher ce maître de Giunta, comme l'ont fait Crowe et Calvacaselle.

Que si, maintenant, nous considérons les *Scènes de la Passion du Christ,* la tendre et délicate émotion des fresques de la *Vie de Francois* nous apparaît, ici, remplacée par un style plus dur et plus sec, mais accompagné d'un sens beaucoup plus personnel de la décoration monumentale. Les fresques sont au nombre de six. Quatre d'entre elles, seulement, contiennent aujourd'hui des figures : et, de toutes les six, une moitié a malheureusement disparu.

1 (En commençant à l'entrée de l'église). La partie de droite, seule, est conservée : on y voit un groupe d'hommes debout devant une croix, sur laquelle est appuyée une échelle.

1. Voy. le chapitre précédent.

2. Un groupe de femmes : probablement l'extrémité gauche de la composition précédente. Marie est debout, la tête baissée, et tournée à droite : elle est vêtue d'un manteau bleu sur une robe blanche : à sa droite, saint Jean, avec un manteau clair sur une robe rouge. A gauche, trois femmes, dont l'une appuie sa tête sur ses mains, et l'on peut voir encore, au-dessus, à droite, le bras droit du Christ crucifié. Une inscription porte les mots : *Ecce mater tua.* Il s'agit donc, évidemment, de ce moment de la crucifixion où le Christ recommande sa mère à son disciple préféré.

3. La moitié de droite d'une *Descente de croix.* Un homme à barbe grise soutient, sur une échelle, le corps du Christ, dont on ne voit plus que le tronc. A droite, saint Jean, debout, baise la main gauche du Christ ; plus loin, Joseph d'Arimathie est agenouillé, tenant dans sa main droite un marteau, et paraissant occupé à extraire les clous des pieds du Sauveur. Derrière lui, plus à droite, une femme. Les couleurs, très vives, et notamment un rouge puissant, sont encore en excellente conservation. Ce qui reste de cette peinture, et jusqu'au type des têtes, correspond entièrement avec le petit tableau susdit du musée de Pérouse.

4. *La Pietà.* Le Sauveur, dont on ne voit plus que le haut du corps, repose, à droite, étendu sur une pierre. A gauche, Marie, évanouie, est soutenue par trois femmes. Derrière le Christ, on aperçoit saint Jean, et des anges se voient dans le haut. Une inscription dit : *Mulieres sedentes ad monumentum.*

5. Ici, on ne voit plus que des édifices dans un paysage, sans figures.

6 Nulle trace de figures : tout ce qui reste de la peinture ne consiste qu'en des ornements.

Les cadres des peintures, la décoration des voûtes, toute la partie décorative de ces fresques est d'une ornementation toute romane, avec des dessins géométriques, tels que lignes en zigzag, échiquiers, rosettes, et parfois, des feuilles stylisées. La voûte, au-dessus du transept, devait comporter une décoration du même genre, avant que Giotto y peignît ses allégories :

cela nous est prouvé par quelques débris décoratifs qui subsistent encore çà et là [1].

Tout ce que l'on peut conclure de certain, du style de ces scènes de la *Passion du Christ*, c'est qu'elles sont l'œuvre d'un maître intermédiaire entre le « Maître de saint François », auteur de la série précédente, et Cimabue, tel qu'il va se montrer à nous dans ses fresques de l'église supérieure. Sans égaler l'art de Cimabue dans la grandeur et la sûreté du dessin, les fresques en question nous font voir un style au moins aussi voisin de celui de Cimabue que de celui du peintre de la *Légende de François*. En comparaison de la manière de ce peintre, les figures sont plus courtes et plus trapues, les têtes plus grosses et d'un dessin plus énergique, avec ce nez osseux que peindra Cimabue; les vêtements tombent en plis bien mesurés, et d'une disposition plus décorative que chez le « Maître de saint François. » Tout cela rendrait assez admissible l'affirmation de Vasari, suivant laquelle c'est Cimabue lui-même qui, dans sa jeunesse, aurait peint ces fresques de l'église inférieure, mais une telle affirmation n'en reste pas moins une simple hypothèse. Si on l'acceptait, on serait tenu de croire que Cimabue a eu pour maître et pour modèle immédiat le peintre anonyme à qui nous dédions la susdite *Légende de François*. Et cela s'accorderait entièrement avec ce que nous savons de la date de l'exécution des fresques. Le *Crucifix* de Pérouse, dont nous avons dit l'extrême ressemblance avec les fresques de la *Vie de saint François*, porte la date de 1272 : c'est donc aux environs de la même année que doivent avoir été peintes les fresques d'Assise. Cimabue avait alors vingt ans, et rien n'empêche de supposer qu'il ait, d'abord, terminé l'œuvre de son prédécesseur et maître dans l'église inférieure. On a, jusqu'ici, eu l'habitude de fixer la date de ces fresques sensiblement plus tôt, vers 1250 : mais c'est une erreur à laquelle on a été amené simplement par la fausse attribution des fresques à Giunta.

1. Voir, pour l'étude détaillée de cette ornementation, le travail malheureusement inachevé d'Andreas Aubert, dans le *Zeitschr. f. bild. Kunst*, 2e série, pp. 185 et suiv. et 285 et suiv.

L'attribution des fresques susdites à Cimabue va, d'ailleurs, nous apparaître encore plus vraisemblable lorsque nous les aurons comparées avec les plus anciennes fresques de l'église supérieure, œuvre dont Cimabue est certainement l'auteur.

2. — *L'œuvre de Cimabue.*

Les fresques des transepts et du chœur de l'église supérieure. — C'est tout à fait injustement que, depuis Vasari, toutes les critiques ont attaché une importance exceptionnelle aux scènes bibliques de la nef et aux peintures de la voûte. Cette erreur ne peut se justifier, dans une certaine mesure, que par l'état misérable des fresques du transept et du chœur; mais les vestiges de ces fresques suffiraient encore à témoigner de l'importance beaucoup plus haute de ces œuvres pour l'histoire de l'art et pour la connaissance de Cimabue. A résumer brièvement le résultat de longues et patientes recherches, il me paraît hors de doute que le transept et le chœur presque entièrement ont été peints par Cimabue lui-même, tandis que la nef ne l'a été que par des élèves du maître. Et j'ajouterai que les fresques de Cimabue, si endommagées qu'elles soient, peuvent seules aujourd'hui nous permettre d'apprécier le grand prédécesseur de Giotto. Vasari lui-même, qui attribue à Cimabue toute la décoration de l'église inférieure, sauf, naturellement, les fresques peintes par Giotto, semble avoir eu une tendance à reconnaître la supériorité des fresques du transept et du chœur, malgré le mauvais état où elles étaient déjà de son temps. Plus tard, le P. Angeli a eu la malheureuse inspiration d'affirmer que les peintures du transept nord et du chœur étaient de Giunta de Pise, constituant ainsi à ce maître obscur une importance capitale, et que rien ne justifiait dans l'histoire du développement de l'art toscan. Probablement Angeli ou d'autres auront confondu la grande fresque de la *Crucifixion*, dans le transept



Fig. 30. — LE PORTAIL SUD ET LE PORCHE DE L'ÉGLISE INFÉRIEURE
(Assise, Saint-François.)

nord, avec le *Crucifix* de Giunta, qui se trouvait jadis dans l'église supérieure : après quoi, on aura, tout naturellement, attribué au même peintre le reste des fresques du transept. Et l'erreur s'est enracinée à tel point que Crowe et Cavalcaselle eux-mêmes, après avoir très justement reconnu diverses mains dans les fresques de la nef, ont cru reconnaître, dans les peintures du transept droit et du chœur, la manière de Giunta, tandis que les fresques du transept sud leur paraissaient indiquer un progrès qui leur suggérait l'attribution à Cimabue. Le progrès, d'ailleurs, est très réel, mais il ne se produit que dans le développement d'un seul et même maître, qui, commençant par le transept nord, émancipe et affirme de plus en plus son individualité artistique au cours de son travail, jusqu'à ce que cette individualité atteigne sa plus haute expression dans la grande *Crucifixion* du transept de gauche [1]. Pour se convaincre de cette vérité, il faut, malheureusement, se donner la peine de reconstituer l'ensemble des fresques d'après les pauvres vestiges qui s'en sont conservés. Mais l'entreprise, pour difficile qu'elle soit, n'a rien d'impossible.

La cause principale du déplorable état des fresques est l'humidité, qui, sous les fenêtres en particulier, a joué un rôle tout à fait désastreux. Avec les faibles traces de couleurs qu'elles ont gardées, ces fresques nous font, aujourd'hui, l'impression de négatifs : les chairs et toutes les parties claires sont devenues sombres, tandis que les ombres et toutes les parties foncées nous paraissent à présent claires, avec un certain ton de terre cuite. Partout, l'on aperçoit encore des traces du fond bleu vif. Le bas des fresques a particulièrement souffert : cela s'explique par ce fait que, jusqu'à ces temps derniers, il y avait là des stalles de chœur qui, appuyées contre le bas des peintures, empêchaient l'air d'y parvenir, et favorisaient ainsi l'effet destructeur de l'humidité [2]. En d'autres endroits,

1. Depuis la 1re édition de ce livre, Zimmermann (*op. cit.*, pp. 209 et suiv.) a cru reconnaître, dans les fresques du transept de droite, la main d'un maître plus ancien : mais un examen renouvelé des fresques m'a confirmé dans mon opinion première.

2. Au-dessus de la partie naguère occupée par les stalles, on voit une foule

en effet, nous voyons clairement l'action conservatrice d'un libre courant d'air : c'est ainsi que, dans la grande *Crucifixion* du transept sud, les pieds de certaines figures sont exceptionnellement conservés, et cela parce que ces pieds sont peints dans un endroit découvert, au-dessus d'une porte où l'air pouvait librement circuler. Les voûtes ont, également, gardé un peu de leurs couleurs primitives, tandis que les colonnes et leurs chapiteaux ne nous montrent plus que de faibles traces de la peinture qui les recouvrait. Un autre élément de destruction semble avoir été le peu d'épaisseur de l'*intonaco*. Évidemment, Cimabue, lorsqu'il s'est mis à ce travail, n'avait pas encore une grande expérience de la technique de la peinture murale. Car déjà, dans les fresques de la nef, l'*intonaco* est beaucoup plus épais; et il l'est beaucoup plus encore dans les fresques de Giotto. Et ainsi nous voyons, même au simple point de vue technique, le style nouveau de Giotto se préparer, par une expérience continue, dans la vénérable église.

Peut-être des lecteurs trouveront-ils bien hardie l'entreprise de vouloir interroger des fresques en aussi mauvais état, et de vouloir en déduire des conclusions sur le style et les formes d'un maître donné : et pourtant l'entreprise n'a rien de trop audacieux. Après un certain exercice des yeux, non seulement la composition se laisse découvrir dans ses grandes lignes, mais on parvient aussi à reconnaître le dessin des types et des vêtements, dans des figures dont l'ossature s'est très souvent entièrement conservée. Commençons notre description par les fresques du transept nord, évidemment les plus anciennes.

A. — Le transept nord.

A. Mur de l'est.

1. *La Crucifixion*[1]. — Au centre, le Christ est pendu

d'inscriptions que les moines se sont amusés à graver là, et dont plusieurs remontent jusqu'au xv[e] siècle.

1. Reproduite dans le *Magazzeno toscano di pitture* (Livourne), et dans d'Agincourt, pl. CII, 4; mais cette dernière reproduction est fort inexacte.

à la croix, où son corps, fortement recourbé, est attaché avec quatre clous. Des deux côtés, six anges volent, d'un mouvement très animé; trois d'entre eux reçoivent le sang dans des coupes, les autres posent tristement leurs mains sur la tête, ou soulèvent celle-ci. Au pied de la croix, un saint moine est agenouillé, sans doute François. A gauche, se tient debout un soldat, la lance levée; à droite, un homme qui tend au Christ une éponge au bout d'un roseau. A droite, un groupe nombreux d'hommes barbus, dont l'un étend la main vers le Christ avec animation. La partie inférieure de la scène nous fait voir encore le groupement calme et inerte de l'art ancien : mais, au contraire, les anges, avec leur vivacité et leur mouvement, manifestent une passion contenue, mais puissante, telle que l'on est habitué à la croire née du génie de Giotto : ce sont bien, déjà, les premiers signes d'un art nouveau. Et, heureusement, la tête du Christ et l'ange qui flotte à sa droite sont si bien conservés que leur examen nous permet d'affirmer qu'ils proviennent de la même main que la *Vierge entourée d'anges* de l'église inférieure, œuvre toujours et légitimement attribuée à Cimabue. D'autre part, la pose contournée du corps du Christ, et le large et solide dessin du corps, entièrement différents de ce que nous fait voir le *Crucifix* de Giunta, rappellent l'œuvre de Margaritone et de son école. Les figures du bas ont de nombreux rapports avec celles de la *Passion* dans l'église inférieure, mais se distinguent déjà très nettement de la manière du « Maître de saint François [1] », notamment par l'apparence plus massive des têtes.

Sur le mur qui se trouve au-dessous de la galerie, nous voyons six saints, mais dont deux seulement gardent une figure un peu distincte. Et, sur les arches de la galerie, sont peints

1. La meilleure conservation de certaines parties de cette fresque et bien d'autres particularités démontrent manifestement que ces parties ont été restaurées beaucoup plus tard, probablement au XVIe siècle : notamment le buste et la tête de la Vierge, qui a reçu alors un manteau rouge, la robe et le manteau de la femme penchée à sa gauche, les jambes de l'homme à l'éponge, et une figure assise, aujourd'hui presque effacée, à côté de cet homme.

des anges en demi-figure, la main droite levée, et tenant un sceptre dans la main gauche.

2. Dans la lunette : *La Transfiguration.* On reconnaît encore le Christ, dans une *mandorla;* à gauche et à droite, deux figures agenouillées, et, au-dessous, les trois disciples endormis.

B. Mur du nord. Trois scènes.

1. Tout l'espace est occupé par un paysage montagneux et rocheux, avec, à gauche, un monument en forme d'église. Un grand nombre d'hommes, en masse serrée, viennent avec des lances, gravissant la montagne. Toute cette scène est particulièrement endommagée.

2. *La Crucifixion de saint Pierre.* — Au milieu, Pierre est attaché à la croix, la tête en bas ; à droite, trois figures nimbées se tiennent debout ; à gauche, un groupe serré d'hommes. Derrière, à gauche, nous apercevons une pyramide, évidemment destinée à représenter la pyramide de Sestius ; à droite, un édifice pyramidal et de forme fantaisiste, avec nombre d'étages et de fenêtres.

3. *La Conjuration de Simon le Magicien* [1]. — Au milieu s'élève une estrade que l'on dirait faite de quatre échelles, et sur laquelle nous voyons Simon flottant dans l'air, avec une couronne dans les cheveux, et soutenu par cinq démons, qui ont des oreilles longues, des têtes d'animaux et des ailes de chauves-souris. A gauche, Pierre est debout, la main levée pour sa conjuration ; près de lui un homme barbu est agenouillé, désignant de la main quelque chose au-dessus de lui. Derrière, à gauche, des maisons ; à droite, un édifice au toit voûté, reposant sur quatre colonnes, édifice que l'on voit souvent reparaître dans les peintures de l'époque. Sur le mur du haut, à gauche de la fenêtre, un saint barbu, la main levée ; à droite, un saint en armure, avec une auréole dans les cheveux.

C. Mur de l'ouest. Deux scènes.

1. Devant un édifice en forme de tabernacle, reposant sur

1. Reproduite dans d'Agincourt, pl. CII, 1 et 2.

quatre colonnes minces, qui supportent un toit pointu, Pierre se tient debout, étendant la main vers la droite; un groupe nombreux de personnages sont assis et debout, tandis que, au-dessus d'eux, des diables flottent dans les airs. A gauche, deux saints barbus et un autre tout jeune; au fond, des architectures. Très probablement, cette scène représente la *Mort d'Ananias et de Saphyre.* En tout cas, cette peinture et la suivante nous permettent déjà, beaucoup mieux que les précédentes, de nous faire une idée de la manière personnelle du maître. Les figures y ont une signification très marquée, à la fois simple et grandiose, remplies, dans leurs attitudes et leurs mouvements, de cette majesté simple et tranquille qui ne se rencontre au XIIIe siècle que dans l'œuvre de Cimabue.

2. Devant un édifice octogone, surmonté d'une coupole et précédé d'un portique qui rappelle celui du Panthéon de Rome, saint Pierre se tient debout, les mains étendues vers un personnage qui a disparu; à droite, un groupe d'hommes; à gauche, un jeune saint. Derrière, des deux côtés, un édifice. Le sujet est probablement la *Guérison du Lépreux devant la porte du Temple.*

Sous la galerie, on découvre six figures de saints, dont l'un, avec sa longue barbe et son épée, doit représenter *saint Paul.* Ces calmes et nobles figures de saints, avec leurs attitudes sculpturales, représentaient évidemment la série des Apôtres. Dans la lunette, on distingue encore les traces des *Quatre symboles des Évangélistes,* parmi lesquels le bœuf, seul, conserve une forme à peu près distincte.

De tout cela résulte que le transept nord était consacré à l'*Histoire de saint Pierre.* Toutes ces fresques sont d'un seul et même peintre, bien que celles que nous avons décrites en dernier lieu attestent déjà une main plus formée, un dessin plus large et plus défini. Style et dessin qui, comme nous le verrons encore, concordent absolument avec ceux de Cimabue.

B. — Le chœur.

A la partie inférieure des cinq parois se trouvent des représentations des *Derniers temps de la Vie de la Vierge,* à qui était consacrée la tribune de l'église. Commençons par la gauche :

1. *Les derniers moments de la Vierge.* — La scène est encadrée dans un ornement de mosaïque *cosmatesque.* La Vierge repose, entourée des douze disciples assis, sur un lit à l'extrémité duquel se tient une autre figure barbue, qui paraît prêcher, avec un rouleau dans sa main gauche. La Vierge a la tête relevée, les bras croisés, les yeux grands ouverts. Elle-même, et tous les assistants, paraissent écouter avec attention les paroles du prédicateur.

2. *La mort de la Vierge.* — Dans le haut de la scène, le Christ est debout, tenant dans ses bras un enfant auréolé, qui symbolise l'âme de la Vierge. A gauche et à droite, le chœur des saints est disposé sur trois rangs. Au milieu, en bas, on voit encore la partie inférieure du corps de Marie, entourée des Apôtres.

3. Ici se trouve le trône pontifical, derrière lequel le peintre a représenté, dans des médaillons, les bustes des deux papes *Grégoire IX* et *Innocent IV.*

4. *L'Assomption de la Vierge*[1]. — En bas, au centre, un sarcophage est recouvert d'un drap sur lequel on devine qu'étaient peintes des roses. Des deux côtés, un groupe de trois Apôtres; et, au delà, remplissant tout l'espace, trois rangées de saints, dont l'une ne porte que des auréoles, la seconde des couronnes, la troisième des tiares. Au-dessus, dans une gloire soutenue par deux anges, le Christ paraît de face, et, près de lui, Marie, assise, appuie sa tête contre la sienne. La pose de ces deux figures est aujourd'hui très difficile à distinguer, de telle sorte que nous devons nous en rapporter à la reproduction de D'Agincourt.

1. Reproduite dans d'Agincourt.

5. *La Glorification de la Vierge.* — Au centre, dans le haut, se dresse un grand trône de bois, pareil à ceux que nous retrouvons dans nombre de peintures de Cimabue. Sur ce trône siège Marie, ouvrant les deux mains; à droite, le Christ, tenant de l'une de ses mains un livre, et, de l'autre, faisant le geste de bénir. Sur les deux côtés s'alignent des rangées de saints, les uns portant des diadèmes, d'autres des tiares; et, au-dessus d'eux, des anges. Plus bas, deux autres rangées de saints, et, plus bas encore, des moines.

Sur la paroi du fond de la galerie, se voient, à droite et à gauche, des *Saints*. Au-dessus, dans les archivoltes peintes, à gauche, *Marie élevant les mains entre deux anges;* à droite, un groupe très effacé, où l'on distingue notamment une figure ayant les bras en croix, et un homme tenant une hache.

Mais plus difficiles encore à reconstituer sont les fresques des *lunettes*. Dans celle de gauche, le peintre doit avoir représenté la *Naissance de la Vierge,* car on reconnaît encore une sainte couchée dans un lit. Au-dessous, les *Fiançailles de Joseph et de Marie :* tous deux s'avancent sous un baldaquin, Joseph tenant en main une baguette où est assis un oiseau. Dans la *lunette* de droite, à la partie supérieure, un ange apparaît à Joachim, assis dans un passage. Au-dessous, une scène qui figurait probablement le *Sacrifice de Joachim :* deux personnages auréolés sont conduits par un ange vers un saint assis sous un *édicule*.

Enfin, dans l'enfoncement des niches, se voient encore des figures de *Saints* en médaillons; et, dans l'enfoncement des fenêtres, de chaque côté, huit *Saints* debout et quatre *Anges* en buste. Mais toutes ces figures sont presque entièrement effacées.

C. — Le transept sud, dédié à saint Michel.

A. — La paroi de l'ouest nous montre, comme celle du transept opposé, une grande *Crucifixion*, [1] que j'appellerai

1. Reproduite en partie, mais très inexactement, dans d'Agincourt, pl. CII, 8.

la *Seconde Crucifixion,* pour la distinguer de l'autre. Au milieu, le Christ est pendu à la croix, avec des pieds très séparés et un corps moins tordu que dans l'autre fresque. A gauche et à droite, sept anges flottent, dont trois tiennent des coupes au-dessous des pieds, tandis que les autres posent leurs mains sur le visage ou le soulèvent avec une expression douloureuse. Au-dessous, une figure agenouillée : probablement saint François. A gauche, une femme est debout, avec un mouvement de puissante émotion, levant les bras et faisant le geste de s'avancer. Plus à gauche, un saint, — sans doute saint Jean, — la main gauche levée, saisit de l'autre main l'un des bras de la Vierge, qui, encore plus à gauche, se tient debout, l'autre main appuyée sur sa poitrine. Puis viennent trois femmes, avec des mouvements divers, exprimant divers états de l'affliction. Dans le fond, un groupe nombreux de têtes. A droite de la croix, nous voyons d'abord un saint, qui, retenant son manteau de la main gauche, étend douloureusement sa main droite vers le Christ; derrière lui, un homme qui porte un bouclier et une lance, et un autre homme encore, faisant des gestes excités. Plus à droite, une foule d'hommes. L'ensemble constitue une représentation d'une puissance et d'un feu extraordinaires, et que je n'hésite pas à tenir pour le chef-d'œuvre de Cimabue.

Sur le mur du fond sont peints *trois grands Anges* qui, avec leurs pendants de l'autre côté, sont les mieux conservés de toute la série, si bien conservés que l'on peut même encore reconnaître la couleur rouge des cheveux. Par contre, les fresques de la *lunette* ont entièrement disparu.

Les fresques des deux autres parois représentent des *Scènes de l'Apocalypse,* et leur figuration n'est pas moins intéressante que leur valeur artistique.

B. Paroi du sud.

1. Au milieu, dans le haut, on voit un autel, entouré d'une *mandorla,* et sur lequel un enfant nimbé repose, tandis que, autour de lui, quatre médaillons représentent les symboles des évangélistes. Autour de la *mandorla,* on aperçoit, en



L'ÉGLISE SUPÉRIEURE
(Assise, Saint-François.)

deux groupes serrés, les vingt-quatre anciens, dans une attitude de vénération, la tête ornée de diadèmes ou de tiares. Entre leurs deux groupes, au milieu, dans le bas, s'élèvent deux vases, et, plus bas encore, s'aperçoit un ange tenant un livre, tandis que, des deux côtés, des figures de saints se penchent vers lui. En outre, à gauche et à droite, se distinguent encore deux anges. En dehors du cercle des vingt-quatre anciens apparaissent, en haut, d'autres têtes nimbées, et, plus haut encore, des anges. Évidemment, cette composition, très étoffée, illustre les chapitres IV et V de l'Apocalypse. Devant le trône de majesté, les vingt-quatre anciens sont assis, avec les quatre animaux symboliques. La figure du dessous est cet ange puissant dont la grande voix disait : « Qui est digne d'ouvrir ce livre et de rompre ces sceaux? »

2. Devant une ville aux maisons rouges, entourée d'un mur rompu aux quatre angles, quatre anges sont debout avec de grandes ailes, chacun tenant dans sa main gauche une corne d'abondance. A gauche et à droite s'élève une montagne plantée d'arbres. A gauche, en haut, on voit le soleil; au milieu, un ange qui vole. Cette scène représente les versets 1 et 2 du chapitre VII de l'Apocalypse :

> Après cela je vis quatre anges qui se tenaient aux quatre coins de la terre, et qui arrêtaient les quatre vents du monde, afin qu'aucun vent ne soufflât sur la terre, ni sur la mer, ni sur aucun arbre ; et je vis encore un autre ange qui montait du côté de l'orient, ayant le sceau du Dieu vivant ; et il cria d'une voix forte aux quatre anges qui avaient reçu le pouvoir de frapper de plaies la terre et la mer.

3. Dans une *mandorla* sous laquelle se dresse un trône ou un autel, le Christ est assis, la droite levée, entouré de huit anges sonnant de la trompette : et quatre de ces anges, fort bien conservés, ont une importance spéciale pour la détermination de l'auteur des fresques; au-dessus de l'autel, à gauche, un ange flotte, agitant un encensoir. Au-dessous, de nombreuses figures agenouillées, parmi lesquelles on reconnaît des moines, dont l'un, sans doute, devait figurer

saint François. Ici, le sujet est celui que décrivent les chapitres VII et VIII de l'Apocalypse :

Lorsque l'Agneau eut ouvert le septième sceau, il se fit dans le ciel un silence d'environ une demi-heure ;

Et je vis les sept anges qui se tiennent devant Dieu ; et sept trompettes leur furent données ; et alors il vint un autre ange, qui se tint devant l'autel, avec un encensoir d'or ; et on lui donna une grande quantité de parfums, composés des prières de tous les saints, afin qu'il les offrît sur l'autel d'or qui est devant le trône de Dieu.

Sur les petits espaces voisins de la fenêtre, à gauche, on voit encore de grandes figures d'anges debout les uns au-dessus des autres. Dans le corps même de la fenêtre se trouvent peints quatorze anges en buste, dont huit sont assez bien conservés ; tous ont des robes de dessous richement ornées et un manteau sur l'épaule gauche ; tous tiennent un sceptre dans la main gauche, et appuient la main droite sur leur poitrine.

C. Paroi de l'ouest.

1. A gauche, derrière un rempart avec des portes et des tours, on voit une ville qui s'écroule. De la porte, des gens contemplent le spectacle ; à droite, je crois bien distinguer de petits diables dans les flammes. Au milieu, à droite, un oiseau se dresse, évidemment une autruche [1] ; à gauche se distingue la caricature d'une figure humaine, et trois autres semblables se voient derrière elle, les bras étendus. Dans le haut, le peintre, à gauche, a représenté les sphères célestes, et l'on découvre aussi les restes d'un ange. D'une inscription effacée, rien ne reste plus que les mots suivants :

Aedes Dni descendens erit Draco

C'est ici l'illustration du chapitre XVIII de l'Apocalypse, décrivant la chute de Babylone :

1. Considérée comme un oiseau impur. Conf. un passage des *Sermons* d'Antoine de Padoue, où l'autruche est comparée à l'hypocrite : *Struthio, qua pennas habet, sed propter corporis sui magnitudinem volare non potest, hypocritam significat, qui, terrenorum amore et onere agravatus, sub pennâ falsæ religionis se mentitur accipitrem volatu contemplationis.* On trouve encore d'autres passages analogues dans les sermons et les écrits mystiques d'Antoine. (*Expositio mystica in lib. Job.* chap. XXXIX ; *Dominica X post Trinitatem*, etc.)

Après cela je vis un autre ange qui descendait du ciel, ayant une grande puissance; et la terre fut éclairée de sa gloire;

Et il cria de toute sa force : « Elle est tombée, elle est tombée, la grande Babylone; et elle est devenue la demeure des démons, la retraite de tout esprit immonde, et le repaire de tout oiseau impur et haïssable. »

2. Tout l'espace de la fresque est rempli comme de flammes ou de vagues montant vers la droite. Au milieu est assis un ange, qui semble désigner quelque chose à un saint debout à sa droite. Dans les vagues, on distingue nettement des poissons. Cette peinture pourrait se rapporter à deux passages de l'Apocalypse : 1° au verset 21 du chapitre XVIII.

Alors un ange très fort éleva une pierre semblable à une grande meule de moulin, et la jeta dans la mer, en disant : « C'est ainsi que Babylone, cette grande ville, sera précipitée, en sorte qu'on n'en retrouvera plus la trace! »

Ou 2° au verset 1 du chapitre XXII.

Et l'ange me montra encore un fleuve d'eau vive, clair comme du cristal, qui sortait du trône de Dieu et de l'agneau.

Dans le premier cas, qui me paraît le plus probable, cette fresque et la précédente font partie du même ensemble.

Sous la galerie, sur cette paroi, comme sur celle de l'est, on découvre trois anges, et l'on voit encore, sur les arches, six figures d'anges en buste, qui tiennent à la main un tableau ovale où l'on voit figurée une sorte de tour.

Dans la *lunette,* trois anges se dirigent vers la gauche, et le premier transperce, de sa lance, un dragon. A droite, s'aperçoivent d'autres figures de démons[1].

Enfin, nous avons encore :

D. — Les voûtes du croisement.

On y voit représentés les quatre évangélistes, assis sur des sièges élevés.

1. Ces fresques sont reproduites, assez exactement, dans d'Agincourt, pl. CX, 1.

1. *Matthieu,* avec une longue barbe, vêtu d'un manteau bleu, appuie son bras gauche sur un pupitre, et tient dans sa main droite un livre. D'en haut descend un ange, qui étend une main vers la tête de l'Apôtre. A droite, un groupe d'édifices très hauts, emmêlés l'un dans l'autre.

2. *Marc,* barbu, en costume bleu, tenant un livre, et appuyé sur un pupitre, l'autre main tenant une plume. A droite, un lion couché. Au-dessus, un ange qui touche la tête de l'évangéliste. A droite, une vue de Rome [1], en masse serrée d'édifices.

3. *Luc*, avec une barbe blonde, écrit dans un livre. Au-dessus, un ange. A droite du pupitre, le bœuf, et, plus à droite encore, un édifice.

4. *Jean,* barbu, tient dans ses deux mains un livre ouvert ; à droite, l'aigle. Le pupitre, ici, est à gauche. Plus à droite, un édifice précédé d'un portique, qui rappelle le Panthéon de Rome, ou, peut-être, le temple de Minerve à Assise.

Les trois autels de l'église supérieure sont consacrés aux trois saints que François avait en vénération exceptionnelle : Marie, Pierre et Michel. Mais il est certain, en outre, que la représentation de saint Michel et des scènes de l'Apocalypse qui se rapportent à lui, a eu, très expressément, une signification symbolique : car c'est François lui-même qui, suivant une croyance populaire, a réalisé la prédiction du septième ange de l'Apocalypse [2]. Et ainsi ces fresques font allusion à l'avènement d'un temps nouveau, à la délivrance de l'Église, au combat des trois ordres franciscains contre le dragon de l'hérésie. Mais, pour rendre ces grandes pensées, il fallait le peintre le plus considérable de l'époque : Cimabue. C'est lui, et non pas un autre maître, qui est l'auteur de toutes les fresques

1. Conf. Strzygowski, *Cimabue und Rom.*, p. 87.

2. Conf. le « Commentaire des versets de l'apocalypse », dans les *Conformités* de Barthélémy de Pise (lib. I, fruc. I, p. 9.) Le grand tremblement de terre y est présenté comme signifiant la persécution de l'église par Frédéric ; le soleil noir figure le pape vivant dans l'obscurité jusqu'au jour où on l'a trouvé à Venise ; la lune sanglante est le symbole de l'église souillée par le meurtre d'un prêtre ; la chute des étoiles désigne la chute de nouveaux prelats ; les quatre anges sont les quatre hiérarchies des saints.

décrites plus haut. Dès la *Première Crucifixion,* ces fresques nous révèlent une grande individualité novatrice, et qui toujours ensuite, dans le cours du travail, se développe et s'élève, jusqu'à la *Crucifixion* du transept méridional.

Encore faut-il distinguer entre l'originalité de l'invention et l'individualité du sentiment artistique. Les scènes de la *Vie de saint Pierre* et de celle de la *Vierge,* avec toute leur force et leur fraîcheur, ne sont que la continuation des vieilles représentations typiques des mêmes scènes pendant la période immédiatement précédente. Dans l'ensemble, ces peintures ne nous apportent guère rien de nouveau : mais chacune de leurs figures, chacun de leurs mouvements, nous fait voir une énergie de conception inconnue jusqu'alors, comme aussi une tendance, désormais consciente, vers le style monumental. Au lieu des figures raides et inertes de l'art byzantin, nous avons de véritables créatures humaines. Les formes qui, chez les devanciers de Cimabue, avaient une monotonie schématique, notamment pour le dessin des têtes, acquièrent maintenant une vie pleine de grandeur idéale, et attestent, chez l'artiste, un sentiment personnel de beauté que seule, désormais, la contrainte des traditions empêche de s'épancher librement. Ces têtes sont celles-là même que nous font connaître les *Vierges* de Cimabue : et elles ne sauraient être que de lui, car il n'y a eu, au XIIIe siècle, aucun autre artiste qui atteignît à une telle ampleur de dessin. Dans les fresques d'Assise, comme dans les tableaux de Florence, nous trouvons le même type, à l'ossature fortement accentuée, avec le front bas et le grand nez recourbé, et les narines largement ouvertes. A Assise, comme à Florence, nous retrouvons les grands yeux, avec les sourcils presque droits et les paupières inférieures légèrement gonflées; nous retrouvons la lèvre supérieure très haute, le menton court et arrondi, la bouche avec les extrémités un peu abaissées. Et tous les autres traits caractéristiques des tableaux de Cimabue reparaissent ici. Le retrait de la partie inférieure du visage, les oreilles écartées, un peu en pointe dans le bas, bien arrondies dans le haut ; les longues mains, avec les doigts minces et

comme sans os ; les maigres pouces écartés ; les cheveux collés sur la tête, en forme de perruques ou de larges ondulations. Tous ces traits se rencontrent dès les premières fresques ; mais chacun d'eux s'affine, et devient plus personnel, au cours du travail. Et ce que les paroles ne sauraient définir, mais qui est d'une importance artistique beaucoup plus grande encore, c'est que, dans toute la série des fresques, nous voyons cette grande simplicité et cette unité, et cette harmonie de conception qui n'appartiennent qu'aux maîtres du premier rang. Les très rares morceaux exécutés par des élèves, et notamment les *Anges* de la galerie du Sud et des fenêtres du même côté, manifestent clairement l'abîme qui sépare le génie de la médiocrité. Ces morceaux nous montrent bien les mêmes types, les mêmes plis dans les vêtements : mais il y manque l'âme qui animait tout cela dans les fresques du maître. Des divers assistants employés à Assise sous les ordres de Cimabue, il y en a un qui exagère les formes, mais pour les rendre plus grossières ; un autre affaiblit ses figures, en leur donnant une longueur maniérée[1]. Et il suffit d'étudier sérieusement ces vénérables ruines de fresques, avant de passer à l'examen des peintures de la nef, pour reconnaître aussitôt en quel endroit c'est Cimabue lui-même qui a travaillé.

Encore est-ce surtout dans la *Crucifixion* que le grand peintre florentin a pu, le plus librement, déployer son art. C'est d'après ces deux grandes *Crucifixions*, et surtout la seconde d'entre elles, avec l'effet irrésistible de sa grandeur pathétique, que l'on doit juger le prédécesseur de Giotto, si on veut lui rendre pleine justice. C'est là que Cimabue apparaît le premier d'une longue série de maîtres, dont Michel-Ange sera le dernier. C'est là que, pour la première fois, on sent le souffle profond de l'art florentin. Cette grandeur, cette force de passion, Giotto lui-même n'y a jamais atteint, et il faut voir la seconde *Crucifixion* de Cimabue pour comprendre où Giotto a appris, a trouvé, une expression éternellement

1. La comparaison des mains, à elle seule, suffit à faire reconnaître que ce sont là des œuvres d'élèves.

vraie de la douleur déchirante et du désespoir recueilli. Toute la peinture est comme traversée d'une tempête de vie dramatique. Pour la première fois dans l'art moderne, l'intérieur des âmes s'épanche au dehors : et jamais plus, peut-être, ne le fera-t-il aussi spontanément, avec un élan aussi merveilleux, jusqu'à l'œuvre du peintre de la Chapelle Sixtine. Tout un monde nouveau réside dans cette seule figure de la Madeleine qui, désolée, étend les bras vers le Sauveur, avec des cris d'angoisse, comme si elle voulait l'arracher à la mort. Certes, on retrouve encore de la maladresse et du désordre dans la masse trop serrée des guerriers, au-dessus de la croix. Mais, de cette masse même, se détachent certaines figures individuelles, qui semblent comme chargées de porter l'émotion commune, et, là haut, dans les airs où flottent les anges, déjà tout vit, tout parle. Ainsi l'art nouveau surgit de l'art ancien.

Mais, si le conflit des deux arts ne nous apparaît nulle part aussi vivement contrasté que dans la *Crucifixion,* nous ne le retrouvons pas moins, à un degré plus ou moins marqué, dans les autres fresques. Partout, nous avons l'impression que les anciennes formes deviennent trop étroites pour le contenu nouveau ; et partout il nous semble que Cimabue a dû cet immense progrès, non pas à l'étude de la nature dans le détail, mais à une sorte de divination, qui lui a permis de créer une race propre de figures idéalisées, différentes de celles de notre réalité humaine, et qui, cependant, ne sont pas moins réelles. La nature, ce n'est qu'avec Giotto qu'elle entre dans l'art, avec cette *Légende de François* qui, toute proche des fresques de Cimabue, n'a point tardé à les faire oublier. Déjà Dante nous le dit dans les deux vers célèbres :

Credete Cimabue nella pittura
Tener lo campo : ed ora ha Giotto il girdo [1].

Mais non : glorifier l'un de ces deux maîtres ne signifie nullement déprécier l'autre. Et l'auteur des fresques du tran-

1. *Purgatoire*, XI, 94-95.

sept et du chœur de l'église d'en haut a droit à être nommé, en compagnie de Giotto, comme le fondateur de la peinture toscane.

Il serait d'un intérêt extrême de connaître le moment précis où Cimabue a travaillé à Assise : mais comme aucun document ne nous renseigne sur ce point, force nous est de nous en tenir à des hypothèses tirées de la comparaison des œuvres du peintre. Évidemment, la magnifique *Vierge* du transept nord de l'église inférieure doit avoir été peinte à peu près vers le même temps que les fresques de l'église supérieure : cette *Vierge* qui, épargnée par Giotto, se trouve auprès des fresques de celui-ci représentant la *Vie du Christ* (pl. 33). La Vierge est assise sur un trône soutenu par quatre grands anges ; sur ses genoux, l'Enfant repose, la main droite levée pour bénir, le regard tourné vers la gauche. A droite, saint François se tient debout, peint de face. Or, si nous comparons cette fresque avec les deux célèbres *Vierges* de Cimabue à Sainte-Marie-Nouvelle et à l'Académie de Florence, nous constatons, sans aucun doute possible, qu'elle leur est postérieure. Dans les têtes, qui ont ici une forme plus ronde et plus pleine, dans le mouvement des figures, il règne une liberté beaucoup plus grande ; les mouvements sont plus animés ; les vêtements sont plus naturels et retombent en plis à la fois plus simples et plus libres ; le modelé des chairs est plus délicat, et n'a plus cette manière archaïque d'accentuer tous les traits d'un contour dur et sec. C'est dans la *Vierge* d'Assise que se manifeste plus largement le sens de beauté de Cimabue. Et, comme je l'ai dit, la ressemblance est beaucoup plus grande entre la *Vierge* d'Assise et les fresques de l'église supérieure, qu'entre celle-ci et les tableaux de Florence. Malheureusement, nous ne savons rien de précis sur la date de ces tableaux, à moins d'admettre, avec Vasari, que celui de Sainte-Marie-Nouvelle ait été inauguré au moment du passage à Florence de Charles d'Anjou, c'est-à-dire en 1267. En tout cas, les deux tableaux de Florence doivent dater de la période moyenne de la vie du maître ; et ainsi, les fresques de l'église supérieure

CIMABUE. VIERGE ENTOURÉE D'ANGES, AVEC SAINT FRANÇOIS

(Assise, Église inférieure.)

d'Assise ne peuvent pas avoir été peintes avant l'année 1270; peut-être Cimabue les a-t-il exécutées après son séjour à Rome en 1572; et je croirais plus volontiers encore qu'elles ne datent que des environs de 1280.

Ces fresques nous permettent d'assigner à Cimabue d'autres œuvres qui, jusqu'ici, n'ont pas été suffisamment appréciées : et, en premier lieu, un grand *Christ en croix,* dans le chœur de Sainte-Claire à Assise. La figure du Christ, ici, répond entièrement à celle de la première *Crucifixion,* à Saint-François, avec cette seule différence, que les jambes sont raccourcies d'une façon tout à fait particulière. La tête et le reste du corps sont très bien proportionnés, et d'un dessin très sûr : de telle sorte que ce traitement des jambes ne doit pas être le résultat d'une faute, mais bien d'une intention expresse de l'artiste, qui aura voulu disposer le bas de sa peinture de façon à être vu de haut, le tableau ayant, sans doute, d'abord été placé sur la galerie supérieure. Ainsi nous aurions là le premier essai d'une figure en perspective, dans le genre de celles qui allaient former l'étude constante des peintres florentins des siècles suivants. Autour de la Croix, se voient les figures en pied de la Vierge et de saint Jean ; et, plus bas, sainte Benoite; une autre religieuse est agenouillée, en figure toute petite. Une inscription dit :

Dona Benedicta post
Claram pa abba me fecit [1].

La même église conserve un autre tableau, qui, bien qu'il ait été entièrement repeint et modernisé, nous laisse encore deviner le grand style de Cimabue. C'est une *Vierge,* qui, tournée vers la droite, tient l'enfant sur son bras gauche, et élève l'autre bras. Derrière elle, deux anges flottants tiennent un tapis vert. Cette composition rappelle une autre *Vierge* pareille, qui se trouve dans l'église des Servites à Bologne, et qui a été attribuée, jusqu'ici, à l'ancien art bolonais, mais

1. Ici encore, je persiste dans mon opinion, malgré les savants efforts de Zimmermann pour établir que le tableau ne saurait être de la main de Cimabue.

qui, à mon avis, se rattache également à Cimabue et dérive du style de sa période moyenne.

Enfin, je suis d'avis que les fresques de la chapelle Saint-Michel, à l'église Santa-Croce de Florence, généralement attribuées à l'école de Giotto, doivent être assignées, avec beaucoup plus de vraisemblance, à Cimabue lui-même. Évidemment, ce sont les dernières œuvres que nous ayons de lui ; mais elles n'en sont, pour cela, que plus intéressantes. Deux grandes compositions recouvrent les murs. Celle de droite, malheureusement très endommagée, représente la *Lutte de l'Ange contre le Dragon*, sujet que nous venons déjà de rencontrer à Assise. A Florence, comme à Assise, le combat a pour scène les sphères célestes, nettement délimitées. Saint Michel s'avance d'un mouvement léger, avec des dimensions plus grandes que celles des personnages qui l'entourent; il marche vers le dragon, qui rampe au-devant de lui, et sur le cou duquel apparaissent six petites têtes. Entièrement armé, tenant dans sa main gauche l'épée et un petit bouclier rond, l'archange brandit sa lance contre l'ennemi éternel. Trois autres anges s'avancent vers la gauche, d'un mouvement presque parallèle, combattant des démons plus petits, que l'on voit tomber d'en haut sur la terre ; et, derrière eux, on reconnaît encore un troisième groupe d'anges, dont il ne reste plus que les têtes. Ces types montrent tous les particularités du style de Cimabue. Seules, la sveltesse et la légèreté des figures s'écartent de ce type. En comparaison des fresques d'Assise, il règne ici une grâce et un charme plus marqués, un effort vers une élégance plus distinguée et plus délicate. Mais tout cela ne me paraît nullement en contradiction avec le style antérieur de Cimabue : j'y vois seulement l'effet d'un progrès très caractéristique d'une époque postérieure dans la vie du maître [1]. Mais déjà la *Vierge* d'Assise nous a fait voir la même tendance à une expression plus douce et plus tendre.

1. La possibilité d'attribuer ces fresques de Florence à Cimabue m'a été gracieusement suggérée par le baron de Liphardt.

Un autre enseignement précieux nous est fourni par la fresque du mur de gauche, représentant le *Miracle du mont Gargano*. Le peintre a réuni ici, dans une même scène, deux moments distincts de la Légende. A gauche, nous voyons Garganos qui vient de transpercer un bœuf avec l'arc qu'il tient dans sa main gauche ; près de lui, un berger est debout, les yeux levés, tenant un bâton dans sa main droite ; à droite, le peintre a représenté un homme en manteau brun, qui, en signe d'étonnement, lève les mains. De l'autre côté de la scène, nous voyons saint Michel, en demi-figure, apparaissant à un évêque à barbe grise, agenouillé devant lui, et derrière lequel une troupe nombreuse est également agenouillée ; prêtres, laïcs, et femmes ; l'archange leur annonce que cet endroit va lui être consacré [1]. Cette double scène n'a plus rien du schématisme byzantin. Les figures gardent bien encore quelque chose d'anguleux : mais il me paraît évident que déjà Cimabue s'est directement inspiré de la nature ; c'est ce que prouve, notamment, les gestes vifs et naturels des bergers et leurs vêtements, mais surtout l'effort manifeste à incarner, dans les diverses figures, des individualités différentes. En fait, presque toutes les têtes nous présentent un type original. Ainsi, le vieux maître est enfin parvenu à une vraie liberté, mais il n'y est parvenu qu'au prix d'une perte partielle de la noble grandeur de ses œuvres précédentes.

Sur le mur de la fenêtre, dans cette même chapelle de Santa-Croce, on aperçoit encore les restes d'une *Madeleine*, toute vêtue de ses cheveux, et ceux d'une figure de l'évêque Alexandre. Ces fresques ont dû, probablement, être peintes entre 1295 et 1300, avant le départ de Cimabue pour Pise, où l'on sait qu'il a été chargé d'exécuter la mosaïque de la cathédrale, travail qui l'occupait encore en 1302. Et cela tendrait à prouver que la construction de Santa-Croce, commencée en 1294, était déjà suffisamment avancée en 1300 pour que l'on pût s'occuper de l'achèvement du chœur et des chapelles [2].

1. Conf. la *Légende Dorée*,
2. Les vitraux de la chapelle sont-ils également faits sur des dessins de Cimabue ?

De tout ce que nous venons de dire se dégage cette conclusion, que le premier des grands peintres florentins, de même que Giotto, a dû vraiment son éducation artistique aux importantes commandes qu'il a reçues de l'ordre de Saint-François, d'abord à Assise, puis à Pise et à Florence; et que c'est surtout dans les églises franciscaines que se sont conservées celles de ses œuvres qui nous permettent de suivre la marche de son développement, d'assister à son progrès continu, depuis l'imitation des modèles anciens, jusqu'à la formation du style original, d'abord un peu raide, mais d'une idéalisation pleine de grandeur, et puis, de plus en plus, se pénétrant de charme et se rattachant à la nature [1].

3. — *L'école de Cimabue*

La nef de l'église supérieure. — Après notre examen approfondi des fresques du transept et du chœur, qui nous a permis de connaître exactement le style de Cimabue, nous allons pouvoir donner une approbation complète à Crowe et Cavalcaselle, suivant qui les *Scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament,* peintes sur la nef de l'église supérieure, en deux rangées, ne sont pas de la main du vieux maître, mais ont été peintes par ses élèves : il n'y a pas, dans le cycle entier, une seule figure qui nous offre

C'est ce que je n'oserais pas affirmer, encore qu'ils rappellent très vivement sa manière. Ces vitraux, les plus anciens de l'église, représentent l'*Annonciation* et *Tobie avec l'Ange.*

1. Un portrait de saint François, peint pour l'église Saint-François de Pise, et qui doit s'y trouver encore, est-il l'œuvre de Cimabue ou de Margaritone ? Je ne saurais répondre à cette question, n'ayant pu parvenir à voir le portrait. — Des trois *Crucifix* de Santa-Croce, l'un, celui du corridor, n'est sûrement pas de Cimabue, mais de l'un de ses contemporains : un second, dans la sacristie, rappelle beaucoup le premier style de Giotto; le troisième, également dans la sacristie, est plus archaïque, et se rapprocherait du style de Margaritone. Mais peut-être est ce vraiment Cimabue qui a peint un *Saint Jean-Baptiste* à fresque, dont des vestiges en très mauvais état ont été recueillis dans le réfectoire du couvent; et une *Vierge* avec des anges, exposée au même endroit, sans être de sa main, appartient sûrement à son école. Quant à la petite *Vierge* de l'Académie, à la *Sainte Cécile* des Offices, et au *Saint Pierre* de San Simone, ils n'ont rien à voir avec Cimabue. — On trouvera une étude plus détaillée de l'œuvre de ce maître dans un article que j'ai écrit pour le *Repertorium für Kunst-Wissenschaft,* XIII, pp. 25 et suiv.

le grand type caractéristique du maître florentin. C'est bien la manière de Cimabue que nous y retrouvons, mais affaiblie et rapetissée, et souvent même, aussi, modifiée dans le sens d'un naturalisme plus défini. Cependant, je dois ajouter qu'une étude assidue et répétée de ces fresques m'a conduit à des conclusions un peu différentes de celles de ces deux éminents historiens de la peinture italienne, pour ce qui est de la qualité des peintres à qui nous devons ces ouvrages. Malheureusement, ceux-ci ont eu, eux aussi, beaucoup à souffrir de l'humidité, dont l'effet, cependant, a été, ici, tout autre que dans les fresques du transept et du chœur. Les couleurs se sont assez bien conservées, sans éprouver l'altération que nous avons constatée dans les autres fresques : mais plusieurs parties des peintures se sont détachées avec leur enduit, de sorte que, en maint endroit, le mur se montre à nu. Ce qui est endommagé, l'est d'une façon radicale; ce qui est conservé, est dans un état relativement excellent.

Sur le mur de droite, en venant du transept, se voient, sur deux rangées, des *Scènes de l'Ancien Testament;* sur le mur de gauche, également sur deux rangées, des *Scènes du Nouveau Testament;* et c'est au-dessous que s'étend la série des *Scènes de la légende de François*. Et comme ces fresques, malgré tout le soin qu'on s'efforce d'en prendre, tendent de plus en plus à disparaître, et que les descriptions qu'on en a données jusqu'ici sont toutes à fait insuffisantes, je vais, d'abord, étudier les sujets des différentes compositions [1].

A. — Mur de droite.

A. — Rangée supérieure, près des fenêtres.

1. *La Création*. — Au milieu, dans le haut, Dieu le Père apparaît en buste, avec une figure de Christ. De sa main droite, il fait le geste de bénir. Il est entouré d'une gloire

1. Conf. Crowe et Cavalcaselle, éd. ital., pp. 325 et suiv., où l'on trouvera une description détaillée des fresques.

ronde, ornée de petits anges en buste; et, au delà, les royaumes célestes sont figurés par le soleil, la lune, et les étoiles. Au centre, flotte une colombe; à gauche, dans une *mandorla* ovale, un jeune homme, nu à l'antique, éclairé de rayons, symbolise le soleil; à droite, la lune, sous la forme d'une femme nue, est assise dans un encadrement. Au-dessous est peinte la mer, avec des poissons assez bien caractérisés; et, plus loin, à gauche, s'étend un rivage où l'on voit divers animaux, notamment un bœuf, et des oiseaux sur des arbres. La figure du soleil paraît avoir été imitée de l'antique, et fait songer, avec son mouvement de marche en avant, à l'un des conducteurs de chevaux du Quirinal.

2. *La Création d'Adam*. Très endommagée. — A gauche, Dieu le Père est assis sur une grosse boule bleue, étendant la main; à droite, Adam repose, une main appuyée sur le sol, l'autre levée.

3. *La création d'Ève*. — A gauche, ici encore, Dieu le Père est assis sur la boule du monde; dans une de ses mains il tient un rouleau, et de l'autre fait le geste de bénir. A droite, dans une pose à demi-assise, Adam dort, la tête appuyée sur la main gauche; et de ses côtes, surgit, en demi-figure, Ève, les yeux pieusement tournés vers Dieu. Derrière, des buissons et des arbres. La partie droite de la composition a beaucoup souffert.

4. *Le péché originel*. — La partie droite a presque entièrement disparu; on ne voit plus que le haut de l'arbre, autour duquel s'enroule un serpent à tête de femme. A gauche, Adam est debout, dans une attitude de honte, la tête baissée.

5. *L'Expulsion du Paradis*. — Un ange, d'un mouvement très animé, dont le pied gauche paraît sauter dans l'air, repousse de ses deux mains les pécheurs vers la droite. Adam lève sa main gauche d'un geste emphatique, tandis que sa main droite appuie la feuille de figuier contre son corps; Ève se retourne, tout en marchant. Au fond, des palmiers.

6. Cette scène est entièrement disparue. On y voyait, d'a-

près les descriptions anciennes, *comment Dieu installait un chérubin pour garder le paradis et l'arbre de vie.*

7. Également disparue. On y voyait *comment Caïn apportait un bouquet sur l'autel, et Abel les premiers fruits du troupeau; chacun d'eux désigné par son nom, inscrit au-dessus de sa tête.*

8. *Le meurtre d'Abel.* — On ne distingue plus que la partie inférieure d'Abel, étendu sur le sol. A gauche, les traces de la figure de Caïn, s'apprêtant à fuir. Dans le fond, à droite, une montagne avec quelques arbres.

B. — Rangée inférieure.

9. *La construction de l'arche.* — A gauche, Noé se tient debout, en manteau rouge sur une robe blanche, avec une barbe blanche et de longs cheveux : dans un geste de surprise, il élève la main vers Dieu, qui lui apparaît dans une *mandorla.* Tout à côté, sur la droite, on le revoit, assis dans un siège ornementé, étendant la main droite, d'un geste de commandement, vers deux hommes occupés à scier une sorte de balcon. A droite, au-dessous, un autre homme (très endommagé) se livre à un travail analogue.

10. *L'Arche de Noé.* En très mauvais état. — On reconnaît encore, à gauche, une partie de l'arche, en forme de cassette. Sur le toit, un oiseau est perché; un lion se montre à l'une des ouvertures; un cerf saute sur une sorte de terrasse, à l'arrière du vaisseau.

11. *Le Sacrifice d'Abraham* (pl. 34). — Cette scène a été faussement décrite, dans les guides anciens, comme *La sortie de l'Arche.* Abraham, s'avançant vers la droite, pose le pied sur le bas de l'autel où est agenouillé Isaac, lié de cordes; de sa main gauche, Abraham saisit la tête de l'enfant, tandis que sa main droite brandit une courte épée. Une main paraît dans le haut, sortant des sphères célestes, pour retenir le bras du sacrificateur. La partie gauche est très endommagée. Dans le haut, les restes d'une montagne avec des architectures.

12. *Les trois Anges apparaissent à Abraham.* A peu près détruite. — On distingue vaguement, à droite, les contours

des trois anges, dont le premier tient un bâton et étend la main; à gauche, on entrevoit la tête du patriarche agenouillé.

13. *Isaac bénissant Jacob* (pl. 35). — Isaac (très endommagée) est couché sur un lit pourvu de rideaux, et saisit, de sa main gauche, la main droite, recouverte de fourrures, de Jacob, qui vient d'entrer; en outre, conformément au texte de la Bible, Jacob a aussi la joue entourée de fourrure. A gauche, près de lui, on entrevoit Rébecca, qui le regarde.

14. *Isaac bénissant Ésaü*. — Isaac est couché, tout à fait comme dans la scène précédente, vêtu d'une robe rouge et d'un manteau bleu. Il tourne ses yeux aveugles vers l'arrière, comme aussi sa main gauche, et élève sa main droite à la façon d'un homme qui parle. Au fond, on voit entrer Ésaü, tenant dans une main une écuelle, dans l'autre une cuiller. Près de lui, à droite, Rébecca considère Esaü, avec une expression d'attente passionnée. A droite, Jacob (très endommagée) apparaît dans la porte.

15. *Joseph à la Citerne*. Très endommagée. — A droite, Joseph est tiré par deux hommes hors de la citerne. Plus à droite, dans le fond, les têtes des deux frères. A gauche, derrière quelques figures effacées, une colline où paissent des moutons.

16. *Les Frères de Joseph*. — Devant un palais aux balcons saillants, Joseph, en robe rouge et en manteau bleu, est assis, (malheureusement sans tête); près de lui, un guerrier se tient debout. A gauche, les onze frères agenouillés; au premier rang, le jeune Benjamin, que désigne un homme qui accourt de la gauche, tenant dans sa main le vase retrouvé.

B. — Mur de gauche.

A. — Rangée supérieure.

1. *L'Annonciation*. Très endommagée. — A droite, Marie est debout, un livre dans la main gauche baissée, et élevant la main droite : derrière, la maison qu'elle habite. A gauche, l'ange était peint debout, la main droite levée.



ÉCOLE DE CIMABUE. — LE SACRIFICE D'ABRAHAM
(Assise, Église supérieure.)

2. *La Visitation.* Tout à fait détruite. — Il ne reste plus que, dans le haut, des traces d'architectures.

3. *La Nativité.* — Marie est couchée sur des linges étendus, appuyée contre une colline; tournée vers la gauche, une main sur la poitrine, l'autre sur les genoux. A gauche, à la hauteur de sa tête, l'Enfant repose dans la crêche, derrière laquelle, dans une grotte, apparaissent les têtes de l'âne et du bœuf. A gauche, plus bas, Joseph est assis, la tête appuyée sur une de ses mains. A droite se tiennent deux bergers entourés de moutons, les yeux levés sur un ange qui flotte au-dessus d'eux, tenant dans sa main gauche une banderole, et bénissant de la main droite. Plus loin, dans le haut, trois autres anges, dont l'un se penche vers le Christ, tandis que les deux autres ont les regards tournés vers le sol.

4. *L'adoration des Mages.* Presque entièrement détruite. — Il ne reste plus que des vestiges de Marie, assise à droite, et, çà et là, des fragments des figures des Mages.

5. *La présentation au Temple.* Très endommagée. — Devant un tabernacle appuyé sur des colonnes torses, Siméon gravit les degrés de l'autel, tenant l'Enfant sur son bras. Derrière lui, des restes d'une autre figure. A droite, Marie est debout, les mains étendues vers son Fils; près d'elle, Joseph s'avance avec un geste pareil.

6. *La fuite en Égypte.* — Il ne reste plus que quelques vestiges de Joseph, qui paraît conduire l'âne par la bride.

7. *L'Enfant Jésus au Temple.* — On distingue encore Jésus, assis devant un pupitre, la main gauche appuyée sur un livre, l'autre main levée. A droite, on devine les figures des parents qui viennent d'entrer, et des pharisiens assis.

8. *Le Baptême du Christ.* Très endommagée. — Il n'y a d'à peu près conservée que la figure du Christ, debout au milieu, de face, dans une eau qu'animent des poissons. A droite, on distingue la partie inférieure du corps du Baptiste, sur une éminence; à gauche, deux anges tiennent les vêtements du Christ.

B. — Rangée inférieure.

9. *Les Noces de Cana.* Très endommagée. — Au premier plan, des serviteurs s'occupent auprès de grandes urnes de forme antique. L'un d'eux, tout en versant du vin dans une amphore vide, considère le Christ, assis sur la gauche. Au fond, la table, où l'on voit une foule de vases, calices, et autres ustensiles; derrière la table, au milieu, la jeune fiancée, avec un riche ornement de tête; à gauche, Marie (très endommagée); à droite, le fiancé s'entretenant avec son voisin.

10. *La Résurrection de Lazare.* Presque entièrement détruite. — A gauche, dans le bas, était peinte une figure couchée, et plus haut, sur un terrain montant, deux figures debout, dont l'une en blanc et jaune.

11. *L'arrestation du Christ.* Bien conservée. — Jésus, tenant un rouleau dans sa main gauche baissée, est debout au milieu, maintenu à droite par un vilain homme à tête courte, derrière lequel on aperçoit un groupe nombreux de Juifs et de soldats; à gauche Judas, s'avançant vivement, saisit le Christ et le baise. Jésus, cependant, de sa main droite, guérit Malchus, à genoux devant lui, dont Pierre vient de couper l'oreille. A gauche, derrière, nombre de soldats et de peuple.

12. *La Flagellation.* Presque entièrement détruite. — A gauche, on aperçoit encore des restes d'hommes debout, et la jambe nue d'un soldat.

13. *Le Portement de Croix.* Très endommagée. — Le Christ, portant la croix, s'avance vers la gauche, suivi de deux figures auréolées. Un soldat, dont le mouvement en forme de saut rappelle celui de l'ange, dans la fresque de l'*Expulsion d'Adam*, pousse le Christ en avant. Derrière, d'autres figures.

14. *La Crucifixion.* Très endommagée, à l'exception du groupe de droite. — Au milieu, on devine une forme pendue à la croix, avec des anges flottant autour d'elle. A gauche, il y avait trois saintes femmes; à droite, on voit saint Jean et deux femmes, dont l'une, dans son affliction, pose sa main droite sur sa tête, tandis qu'elle élève l'autre main.

15. *La Pieta.* Assez bien conservée. — Le Christ, assis

très droit, est soutenu à gauche par Marie agenouillée. Jean, penché vers lui, baise sa main gauche, et Madeleine, également agenouillée, son pied gauche. Derrière Jean se voit une autre femme qui, la main posée sur sa joue et les yeux pleins de larmes, considère le Christ. Plus à gauche, une sainte, très endommagée. Derrière, sur une éminence, deux femmes sans auréole. A droite, le jeune Nicodème, qui s'avance vivement, et Joseph d'Arimathie, debout, les mains jointes, dans une attitude recueillie. A l'arrière-plan, deux femmes arrivent en conversant. Dans l'air, un ange éploré [1].

16. *Les Femmes au Tombeau.* Très endommagée. — On reconnaît encore l'Ange blanc assis sur le tombeau, et, à gauche, les femmes arrivant, dont l'une tient un vase. Au premier plan, on devine les formes des hommes endormis [2].

C. — Le mur de l'entrée.

1. *L'Ascension.* Très endommagée à la partie inférieure. — Dans le haut, le Christ flotte, les bras levés. Il est visible jusqu'aux genoux, tandis que des nuages recouvrent le bas des jambes. Au-dessus de lui, le ciel, symbolisé par des cercles. Dans le bas, au milieu, un ange se dresse, ouvrant ses mains, avec un geste de surprise. A droite, cinq Apôtres, dont quatre ont les yeux levés vers le Christ. A gauche, des vestiges d'autres Apôtres.

2. *La Pentecôte.* Assez bien conservée. — Devant un édifice gothique, précédé de trois pignons appuyés sur des cintres, Marie et les douze Apôtres sont assis. On voit Marie de face, entre quatre Apôtres; à gauche et à droite, des Apôtres sont assis par groupes de deux; et l'on en voit encore quatre autres de dos. Tous les personnages sont dans des attitudes très calmes, les uns élevant les yeux, les autres se tournant l'un vers l'autre. Dans le haut, une gloire ronde, émettant des rayons; et l'on en voit descendre une colombe.

1. Cette fresque est reproduite dans d'Agincourt, pl. CX, 4.
2. Reproduite dans d'Agincourt, pl. CX, 7.

Au-dessus de ces deux fresques se trouvent les figures en buste de *saint Pierre*, avec une barbe grise, et de *saint Paul*, également barbu ; ces deux figures sont dans des médaillons. Au-dessus de la porte, dans un médaillon circulaire, la *Vierge* tient, sur son bras gauche, l'Enfant, vêtu d'une chemisette et d'un petit manteau rouge, sans manches ; le petit Jésus appuie sa main droite sur le sein de sa mère, et paraît la contempler (pl. 36). A droite et à gauche, dans des médaillons plus petits, les bustes de deux anges, vêtus de rouge et de bleu, et tenant un bâton à la main.

Dans l'arc de l'entrée, creusé dans la profondeur du mur, on distingue deux groupes de huit saints, représentés deux par deux, et dont chacun a, au-dessus de lui, un arc cintré, soutenu par des colonnes et des pilastres à l'antique. A gauche ce sont : 1° *Un évêque* blond *et un autre à* barbe grise ; 2° *Saint Dominique et saint Pierre martyr ;* 3° *Deux diacres* (très endommagés) ; 4° *Deux femmes avec des palmes.* A droite : 1° *Saint François*, avec une barbe blonde, et *sainte Claire ;* 2° *Saint Antoine de Padoue*, avec une barbe blonde, et *Saint Benoit*, avec une barbe grise, un livre à la main ; 3° *Saint Laurent* et un autre *saint* en diacre ; 4° un saint *Roi* et une autre figure très endommagée.

D. — Les Voûtes.

Deux d'entre elles, la première et la troisième en partant du croisement, ont simplement un fond bleu étoilé. La seconde est divisée en bandes diagonales richement ornées ; d'un vase très orné s'élève un feuillage qui, en s'élargissant, forme une sorte de *mandorla*, où l'on voit un enfant nu, sans ailes, occupé à cueillir des fleurs. A la séparation des bandes, sont peints des anges aux ailes levées, tenant une boule dans la main gauche et un sceptre dans l'autre main, et les pieds reposant sur une boule. Au milieu, dans des médaillons, des

figures en buste de : 1° le *Christ,* en rouge et bleu, un rouleau dans la main gauche, l'autre main levée pour bénir; 2° *Saint Jean-Baptiste,* en rouge et jaune, avec des cheveux d'un blond roux; 3° *Marie,* vêtue d'un manteau bleu, qui se relève sur sa tête; 4° *Saint François,* avec la barbe blonde, les deux mains levées : ce dernier est peint, évidemment, sur un type idéalisé.

Sur la quatrième voûte, les divers champs sont encadrés par des bandes de feuillage où l'on voit peints les petits bustes de divers animaux ailés, comme aussi les figures des *Quatre Pères de l'Église.* Chacun de ceux-ci trône sur un siège orné de mosaïque, auprès d'un pupitre, pendant que, à droite, dans une sorte de niche, un moine est assis près de lui. Dans le haut, sur des nuages, apparaît le buste d'un homme ailé, ressemblant au Christ. 1° *Saint Jérôme* est vêtu en évêque, de couleurs blanches et rouges, avec une barbe grise; il lit dans un livre qu'il tient sur le pupitre; et le moine barbu est également plongé dans la lecture; 2° *Saint Ambroise*, en jaune et bleu, avec une barbe grise, appuie une main sur sa poitrine, l'autre sur le livre; près de lui, un jeune moine s'occupe à lire; 3° *Saint Grégoire* est en bleu et rouge, sans barbe; il a la main gauche appuyée sur le pupitre, l'autre main sur sa poitrine, et écoute une colombe qui flotte devant son oreille; près de lui, un jeune moine est figuré écrivant; 4° *Saint Augustin*, en jaune rouge et bleu, appuie sa main gauche sur sa poitrine et agite l'autre main comme s'il parlait; le jeune moine paraît l'écouter et se préparer à écrire ses paroles. — Ces fresques sont très bien conservées, à tel point qu'on est porté à croire d'abord qu'elles ont été restaurées; mais un examen plus approfondi montre qu'elles sont vraiment restées intactes dès l'origine. Seules, les robes noires des moines sont devenues bleues, sous l'effet de l'humidité.

Enfin, il convient de citer encore, à l'intérieur de chacune des fenêtres, quatorze bustes de *saints,* dans des cadres ornementés. Ce sont, d'après l'ordre des fenêtres, des *prophètes,*

avec des banderoles, des *patriarches et des guerriers, des papes et des évêques,* accompagnés de quelques *moines franciscains;* et, dans la dernière fenêtre, *des femmes.*

La description de ces fresques montre assez combien c'est chose difficile de déterminer au juste la manière des maîtres différents qui ont y travaillé. Aussi n'est-ce qu'avec la plus grande prudence que le critique doit exprimer son opinion sur ce point. Ce que l'on peut dire avec certitude, c'est, d'abord, que, parmi les scènes qui se sont conservées, aucune ne provient de la main même de Cimabue [1]; et c'est ensuite, que, dans l'ensemble, ces fresques révèlent deux tendances distinctes, une tendance plus ancienne, qui affaiblit le style de Cimabue, et qui rappelle l'école des maîtres romains; l'autre, plus moderne, introduisant des éléments tout nouveaux, aussi bien dans la composition que dans le dessin des figures et dans la technique. A la première de ces tendances appartiennent toutes les fresques des deux premières voûtes, ainsi que les rangées supérieures dans les sections suivantes; à la tendance plus moderne appartiennent, sur le mur de droite, les quatre représentations des histoires de Jacob et de Joseph, sur le mur de gauche, *Jésus au Temple,* son *Baptême,* la *Pieta*, et les *Femmes au tombeau;* et c'est encore dans ce nouveau style que sont peintes toutes les fresques du mur d'entrée, ainsi que les figures des *Quatre Pères de l'Église.*

Si nous considérons la première de ces deux tendances, nous reconnaissons d'abord, que, sous l'imitation directe des modèles antérieurs et notamment de l'œuvre de Cimabue, ces fresques d'Assise révèlent certaines particularités individuelles assez caractéristiques. Le peintre à qui nous devons l'histoire de la *Création*, les *Scènes de la vie de Noé et d'Abraham*, l'*Enfance du Christ*, les *Noces de Cana*, l'*Arrestation* et la *Flagellation*, se rapproche encore particulièrement du vieux maître florentin. C'est un peintre fort bien doué au point de

1. Pas même, suivant moi, la scène de la *Visite de l'Ange chez Abraham*, où Zimmermann a voulu reconnaître la main de Cimabue.

vue de l'art décoratif, mais qui ne saurait supporter d'être mis en parallèle avec Cimabue pour le talent ni pour la signification artistique. Les types de ses figures, fort éloignés de la grandeur et de la dignité de ceux des figures de Cimabue, sont, pour les figures d'hommes, plus archaïques, pour les figures de femmes, d'une grâce plus affectée et plus monotone; les vêtements sont traités à l'ancienne manière, les mouvements sont plus raides et plus contraints que chez Cimabue. Dans les scènes riches en figures, on a l'impression que le peintre recule devant une expression dramatique trop poussée : et il y a là une retenue qui fait bien regretter l'énergie vivante de Cimabue.

Les peintures de la voûte ont rappelé à Crowe et Cavalcaselle la mosaïque de Rusutti, sous le porche de Sainte-Marie-Majeure, à Rome : et je ne puis que me déclarer d'accord avec eux sur ce point. Non seulement on retrouve à Assise les mêmes têtes qu'à Rome, avec la même abondance caractéristique de cheveux, les mêmes yeux grands ouverts, le même menton rond, et la même bouche trop petite, surtout chez les femmes; mais la couleur est toute pareille dans les deux œuvres; c'est le même bleu clair, les mêmes tons pour les vêtements, le même ton des chairs, orangé avec des ombres bleuâtres. D'autre part, notre connaissance de l'art pré-giottesque est encore si restreinte que nous n'avons pas le droit d'attribuer, avec certitude, ces peintures au mosaïste Philippe Rusutti, que Vasari ne connaissait point. Max Zimmermann a cru récemment reconnaître, dans l'auteur de ces mosaïques et de ces fresques, non point Rusutti, mais Jacques Torriti, l'auteur des mosaïques des deux églises romaines du Latran et de Sainte-Marie-Majeure. Hermanin, lui, attribue les fresques d'Assise à la collaboration de Torriti avec Pierre Cavallini.

Un second (ou, plus exactement, un troisième) peintre de style ancien, est l'auteur des fresques représentant l'*Expulsion du Paradis*, *Caïn et Abel*, la *Présentation au Temple*, la *Fuite en Égypte*, le *Portement de Croix*, et la *Cruci-*

fixion. Je ne puis partager l'opinion de Zimmermann, qui attribue l'*Expulsion du Paradis* et *Caïn et Abel* à Torriti, tandis qu'il voit dans les fresques sus-mentionnées de la *Vie du Christ* des produits d'une tendance plus moderne. Mais il convient de signaler que quelques-unes de ces fresques ont une certaine parenté avec la mosaïque du *Couronnement de la Vierge*, conservée dans la cathédrale de Florence, et que Vasari a attribuée à Gaddo Gaddi. C'est le cas, notamment, pour la *Crucifixion*, qui se rattache encore certainement à la série des œuvres à tendance ancienne, malgré un progrès incontestable d'observation qui s'y laisse voir. En tout cas, le désastreux état de conservation des fresques ne permet point de décider combien d'artistes divers y ont travaillé, ni quelle part y revient à chacun d'eux : mais ces fresques, telles qu'elles sont, ont assurément été peintes par des élèves ou des rivaux de Cimabue, sensiblement plus jeunes que lui ; et, suivant toute vraisemblance, cinq ou six maîtres différents y ont collaboré.

4. — *Giotto et son école.*

Les premiers travaux de Giotto dans l'église supérieure. — Les dernières *Scènes de l'Ancien Testament*, les dernières scènes de l'*Histoire du Christ*, les *Pères de l'Église*, les *Saints* de l'entrée, et la *Vierge*, nous ont révélé déjà des principes nouveaux. Incontestablement nous avons rencontré là une force nouvelle, dont la signification nous est apparue, surtout, dans les scènes de la vie d'Isaac et de Joseph. En contraste marqué avec l'agitation factice des compositions précédentes, nous avons observé, dans ces fresques, une retenue vraiment antique, une simplité et une sûreté remarquables des mouvements, une clarté d'ordonnance désormais affranchie de tout encombrement ; les plis tombent d'une façon plus légère et plus naturelle, et le type du visage est déjà tout autre. Or, il suffit d'étudier avec soin les fresques



GIOTTO. — JACOB AUPRÈS DU LIT D'ISAAC
(Assise, Église supérieure.)

susdites, et de les revoir à plusieurs reprises, pour se convaincre qu'elles sont toutes d'une même main, encore que l'on puisse y suivre la trace d'un certain développement. Ainsi la *Présentation des Douze Frères devant Joseph* a une apparence plus gauche et plus archaïque que les *Scènes de la vie de Jacob*, comme aussi la *Pentecôte* et l'*Ascension du Christ*. Évidemment, il s'agit ici d'un jeune artiste qui, appartenant à l'école de Cimabue, s'efforce à exprimer déjà son talent naturel, sa conception originale des hommes et des choses, mais qui a encore à lutter contre l'influence impérieuse de l'art de son école. Évidemment, aussi, l'art antique a exercé sur ce jeune homme une action puissante : il lui a appris à traiter les vêtements, à donner aux figures un calme plein de dignité ; et c'est sous l'impression de cet art que sont nées des figures comme celles qui occupent le fond de la *Pieta,* ou comme celles de Rebecca, d'Isaac, d'Esaü et de Jacob. Sans cesse nous voyons le peintre tâchant à revêtir ses têtes de simples et harmonieux contours à l'antique, et s'émancipant ainsi des formes traditionnelles : dans une même scène, comme celle des *Frères devant Joseph,* certaines figures nous font voir encore le nez arqué à la façon de Cimabue, tandis que d'autres ont déjà pleinement le type nouveau, imité de l'antique. Et un troisième élément s'ajoute, chez ce maître, à la double influence de Cimabue et de l'art antique : c'est, à savoir, l'observation directe de la nature, telle qu'elle nous apparaît tout particulièrement dans la fresque de la *Pieta*, où le peintre a presque fait grimacer les figures des amis du Christ, à force de vouloir être vrai dans l'expression de leur douleur.

D'une façon générale, voici les principes nouveaux qui se dégagent de ces fresques, dont on ne saurait prétendre à fixer exactement l'ordre chronologique : c'est, d'abord, un type de visage manifestement inspiré de l'antique, et qui se montre surtout dans les figures des femmes ou de certains jeunes gens imberbes : le visage est allongé, avec un front d'une hauteur moyenne, un peu voûté; le nez droit, avec une arête

aiguë et de petites narines un peu relevées; les sourcils sont d'un trait extrêmement net, légèrement courbe; les yeux grands, très ouverts, avec un regard un peu fixe; les joues pleines; la lèvre inférieure a, au milieu, un petit renfoncement très accentué; la bouche est droite, assez grande; le menton fort; les oreilles arrondies dans le haut, et finissant en pointe dans le bas. Les mains sont séparées, d'une manière caractéristique, comme par un pli en forme de bracelet, des bras ronds et charnus; les doigts, de longueur moyenne, ont une apparence osseuse; le pouce, trop mince, se distingue du reste de la main par des lignes d'un dessin très marqué. Les cheveux, en opposition à la manière de Cimabue, sont traités par masses. Les têtes des hommes âgés montrent, toutes, des rides parallèles aux sourcils, et surmontées d'autres rides horizontales, comme aussi des plis creusés entre le nez et la bouche. Et nulle part ce style nouveau, que l'on pourrait le mieux définir un style *plastique*, ne se révèle à nous plus entièrement, ni ne manifeste plus clairement sa dépendance de l'étude de la sculpture antique, que dans la *Vierge* au-dessus de la porte. Non moins remarquable est le goût du jeune peintre pour les riches architectures, affectant volontiers les formes gothiques, comme dans la fresque de la *Pentecôte*. Enfin, au point de vue de la couleur, les tons clairs des fresques précédentes se changent, ici, en un ton plus vif et plus profond; les ombres vertes du fond sont plus sombres; le rouge des joues est plus vif et plus saillant.

Que si, maintenant, nous nous demandons qui peut bien avoir été ce jeune artiste introduisant ainsi dans l'art des éléments tout nouveaux, ce dernier des continuateurs de Cimabue et ce premier des initiateurs de la Renaissance, il nous apparaît avec une évidence presque absolue que ce peintre ne peut être que celui qui, après avoir achevé les fresques susdites, a peint ensuite, au-dessous d'elles, la *Légende de saint François*, c'est-à-dire Giotto. Lorsque Crowe et Cavalcaselle, se rendant bien compte de ce que ces fresques contenaient de nouveau, ont voulu les attribuer à Gaddo Gaddi, ils ont émis

là une hypothèse qui ne s'appuyait sur aucun fondement. A supposer même, comme le veut Vasari, que les mosaïques inférieures du porche de Sainte-Marie Majeure à Rome, soient l'œuvre de ce maître, cela ne prouverait encore rien au sujet des fresques d'Assise ; car ces mosaïques ont été exécutées en 1308, manifestement sous l'influence de Giotto, sans compter que leur valeur est bien différente de celle des fresques d'Assise. La composition seule établit, entre elles, une certaine parenté. Nous avons étudié en détail les admirables représentations de la *Légende de François* dans l'église supérieure d'Assise. Vouloir les enlever à Giotto, c'est vouloir retirer à celui-ci sa place d'honneur comme fondateur de la peinture moderne; et cela sans qu'il soit possible de nommer aucun artiste digne de lui être substitué. Ici, nous allons seulement indiquer les particularités artistiques de ces fresques célèbres.

A. — La Légende de saint François.

Le type du visage imité de l'antique, tel que nous venons de le définir, se retrouve, exactement pareil, dans la *Légende de saint François,* à cela près qu'ici il parvient à une maîtrise plus entière, avec plus de force et de liberté. Au cours du travail, il subit certaines modifications, consistant surtout dans un affinement des formes individuelles et un caractère plus défini des contours. Ainsi, par exemple, l'arrête du nez se fait toujours plus aiguë, et finit par s'amincir au point que les sourcils semblent presque se rejoindre; en même temps, la pointe du nez s'accentue, et les narines acquièrent plus de solidité. Au reste, l'observation de la nature se révèle moins dans la diversité des types que dans l'expression des visages et dans les mouvements : elle est plutôt d'ordre psychologique que d'ordre physiologique. L'évolution qui s'accomplit pendant le travail de la série des fresques de la *Légende de saint François* constitue, en quelque sorte, une transition

d'un style plus plastique à un style nouveau, plus foncièrement pictural.

De même que les formes, l'expression des têtes acquiert, de proche en proche, plus de vie et de variété, pendant que, d'autre part, les mouvements deviennent sans cesse plus libres et plus significatifs. Cependant, nous voyons déjà le peintre s'arrêter volontiers à certains gestes des mains que Giotto va garder sa vie durant, et que l'on peut tenir pour caractéristiques de son style. Déjà, dans la *Légende de saint François*, ces gestes expressifs deviennent une sorte de « manière » propre au peintre, et telle qu'il n'y a presque pas un artiste qui n'en ait eu dans son style. Voici, en deux mots, les plus fréquents et les plus importants :

1. Le geste exprimant l'acte de la parole. — La main, un peu baissée, est ouverte, la paume tournée vers le spectateur; l'annulaire et le petit doigt un peu rentrés[1].

2. Le geste traduisant l'étonnement. — La main disposée comme dans la pose précédente, mais levée beaucoup plus haut[2].

3. Le geste de l'homme qui désigne quelqu'un ou quelque chose. — La main a les doigts fermés, avec les pouces très écartés[3].

En outre, nous voyons souvent revenir le motif du menton reposant sur la main, avec l'index appuyé sur la joue[4].

1. Exemples : *Résurrection de la jeune fille* (église inférieure) : *le Christ dans le Temple* (ibid.); l'homme du dernier plan à droite dans l'*Hommage à François*; le Christ dans le *Rêve de François*; le sultan dans l'*Épreuve du feu*; les soldats dans la *Conversion de Jérôme*; et François lui-même dans les deux fresques de la *Prédication aux oiseax* et de la *Mort du Seigneur de Celano*.

2. Un moine dans l'*Extase de François*; l'homme de gauche dans la *Crèche de Greccio*; le moine dans la *Prédication aux oiseaux*; un cardinal dans *François devant Honorius*; le moine dans la *Stigmatisation*; le prêtre dans la *Délivrance de Pierre*; un des assistants de la *Danse d'Hérodiade* (Flor. Santa-Croce); le *Christ dans le Temple* et la *Présentation au Temple*, à l'Arena de Padoue; un Ange dans l'*Allégorie de la Pauvreté*, et un ange dans l'*Allégorie de l'Obéissance*.

3. François et un homme dans l'*Hommage à François*; un enfant dans la *Renonciation au père*; un moine dans la *Vision du trône*; un moine dans la *Vision de Monald*; un bourgeois d'Assise dans les *Adieux de sainte Claire*.

4. Ces mêmes mouvements reparaissent chez plusieurs des élèves de Giotto, surtout chez Taddeo Gaddi et Giovanni da Milano; mais ils n'ont plus, à beaucoup près, la même force expressive, et s'accompagnent d'un autre dessin des mains. Chez Giotto, les doigts sont osseux, un peu effilés en pointe, et volontiers légèrement recourbés.

Ce ne sont là que des détails sans importance profonde : et cependant leur présence dans toutes les fresques de la série suffirait déjà à nous prouver que c'est un seul et même artiste qui a créé celle-ci tout entière, si cette conclusion ne nous était pas attestée par tout l'ensemble des procédés employés, et par la similitude, dans l'ensemble de la série, de la composition, des types, des vêtements, des architectures et de la technique. On a souvent répété que les trois dernières fresques diffèrent des autres : et la chose ne saurait être niée. Mais la différence existe uniquement dans la proportion des figures, qui sont, ici, beaucoup plus minces, et paraissent d'une longueur exagérée. Ce sont ces trois fresques qui ont conduit Rumohr à contester que Giotto fût l'auteur d'aucune des fresques de la série. Crowe et Cavalcaselle, d'autre part, ont supposé que ces trois fresques étaient les seules qui fussent de la main de Giotto. Or, il ne saurait être douteux que, au point de vue du dessin comme aux autres points de vue, ces fresques dérivent de Giotto : tous les détails, toutes les formes y ressemblent à ce que nous ont montré les fresques précédentes. Serait-ce donc que, sur le dessin du maître, l'exécution aurait été confiée à un autre peintre? Ou bien serait-ce Giotto lui-même qui, dans ces trois fresques, aurait fait expressément une expérience artistique? se serait-il imaginé que cet amincissement des formes rapprocherait son art de la nature? Ou bien encore la longueur de son travail aurait-elle engendré, chez lui, un certain maniérisme[1] ? Il ne m'a pas été possible de trouver une réponse formelle à ce problème : mais le fait est que ce ne sont pas seulement les trois dernières fresques, mais encore quelques-unes des précédentes, qui sont sensiblement plus faibles et moins significatives, aussi bien pour le dessin que pour l'expression.

1. La différence des trois premières scènes de la *Légende de François* avec le reste des fresques s'explique, le plus simplement du monde, par le fait que ces trois fresques sont les seules qui n'aient jamais été lavées et nettoyées : les autres ont perdu leur épiderme original au point qu'à présent les ombres vertes, les tons rouges, et les lumières blanches se juxtaposent sans s'unir aucunement, ce qui fait paraître les formes beaucoup plus dures qu'elles n'étaient à l'origine.

Ce n'est qu'après une longue familiarité avec le cycle de la *Légende de saint François* que le spectateur en vient à un examen critique de ces fresques, dont il a, d'abord, simplement subi la puissante action narrative. Et alors il se demande avec surprise par quels moyens Giotto est parvenu à s'imposer si puissamment à son attention. Il ne saurait être question, ici, d'une illusion pleine et effective, obtenue par la réunion parfaite de tous les moyens représentatifs, une illusion comme celle où nous contraignent la *Cène* d'un Léonard ou les cartons de tapisseries d'un Raphaël. En comparaison de ces œuvres d'un art achevé, combien imparfaite nous apparaît, dans les fresques d'Assise, la conformation des figures humaines, combien peu variée la caractérisation des types, combien raides et gênés les mouvements, combien hésitant le modelé dans la lumière et l'ombre, combien défectueuse la perspective, combien rudimentaires les procédés techniques ! Et cependant, avec toutes ces lacunes, combien forte et vraiment artistique l'impression produite sur l'âme du spectateur ! Celui-ci se convainc de cette vérité que, pour importante et nécessaire que soit l'imitation de la nature, il y a cependant, dans l'art, un élément plus haut, et qui est même, pour l'artiste doué d'un véritable génie, le seul élément essentiel : le pouvoir de pousser le désintéressement artistique jusqu'à reconnaître dans toute apparence, sous le voile de l'individualité, le principe éternellement humain. Et que, ensuite, l'apparence extérieure soit reproduite avec une réalité et une beauté merveilleuses, comme chez Raphaël et chez Léonard, ou qu'elle ne soit qu'indiquée, et réclame ainsi une contribution plus active de notre imagination propre, comme chez Giotto, il n'importe : dans les deux cas, notre âme se trouve élevée dans une atmosphère supérieure qui nous affranchit des liens de notre personnalité individuelle ; dans les deux cas, la pure beauté intime de l'élément éternellement humain s'impose à nous avec une force irrésistible.

Certes, Cimabue, avec le réel génie qui était en lui, a éprouvé, lui aussi, le désir d'exprimer le fond éternel des

émotions humaines : mais ce vieux maître a été victime de l'illusion qu'il s'est faite de pouvoir animer, par le dedans, des formes anciennes, telles qu'il les avait reçues de ses prédécesseurs, et les élever ainsi à une signification nouvelle. Et vraiment, il a réussi à cela dans la mesure où l'ardeur de son effort pouvait le lui permettre : mais son exemple a montré à ses successeurs que, désormais, il s'agissait pour eux d'ouvrir d'autres routes, et que son idéal n'était plus capable d'être poussé plus loin. Le type byzantin était comme un masque, ne pouvant exprimer qu'un sentiment unique, celui de la solennité noble et pieuse : et Giotto, le premier, a ôté ce masque du visage de la nature, ayant reconnu, dans l'expression infiniment variée de celle-ci, la révélation de son être propre. En rapprochant l'art de la nature, il lui a enlevé ce que, chez Cimabue, le vieux type avait de majestueux, et parfois d'héroïque : et, sans doute, nombre de ses contemporains, habitués à la grandeur pathétique de Cimabue, ont-ils d'abord regretté, dans l'œuvre du jeune homme, ce qui leur a paru un abaissement de l'expression artistique.

Mais bientôt tout le monde a dû reconnaître que ce style, plus simple et moins solennel, du jeune maître, constituait une source infiniment plus riche de représentation du caractère et des actions de l'homme, permettant de varier et d'approfondir infiniment davantage l'expression de la vie intérieure, et que, en outre, la beauté formelle qui s'en dégageait, pour être d'un ordre différent, n'était ni moins pure ni moins religieuse que celle de l'ancien style byzantin. Et, de même que ce style, l'art nouveau de Giotto montra vite qu'il savait créer des types généraux. L'observation de la nature se trouva employée à la création de figures d'une humanité idéale, n'ayant en elle que les éléments les plus hauts et les plus universels de notre nature. Mais, surtout, le style nouveau prenait sa racine dans le sentiment. Grâce à Giotto, l'art a réalisé, pour la première fois, la transformation du sentiment en représentation plastique. Au lieu de prendre pour fondement de son style les considérations extérieures de la symétrie, à la manière de ses

devanciers, Giotto l'a fondé essentiellement sur l'émotion intime.

Ainsi s'explique que la première émotion qui nous frappe, en comparant l'œuvre de Giotto à l'œuvre des grands artistes précédents, soit celle d'une liberté toute nouvelle dans la disposition des figures. C'est que Giotto ne s'est plus laissé guider par des règles fixes, dans la composition de ses sujets. On découvre bien encore, à l'étudier de plus près, que ce n'est pas simplement au gré de sa fantaisie qu'il juxtapose ses figures parmi le décor de ses paysages et de ses architectures. Toujours il suit les fils secrets d'un groupement symétrique, soit qu'il mette en relief un groupe central, entre deux autres, sur les côtés, se faisant pendant, soit qu'il oppose deux groupes l'un à l'autre, ou bien encore qu'il arrange sa composition en forme de pyramide, ou qu'il la coupe en deux parties par une section diagonale : mais ces artifices mêmes sont entièrement nouveaux, et l'emploi qu'il en fait n'en reste pas moins toujours subordonné à la libre inspiration de son génie poétique.

Un autre trait caractéristique de l'art de Giotto, en comparaison de celui des maîtres anciens, est la limitation, chez lui, du nombre des figures. Sans doute, il y a encore telles de ses fresques : La *Mort de Francois*, la *Canonisation*, et la *Conversation de Jérôme*, où nous voyons qu'il ne s'est pas entièrement affranchi de la tradition : mais, d'une façon générale, son œuvre nous révèle un effort constant de simplification. Et cet effort, lui aussi, est le résultat de son besoin foncier d'expression sentimentale, de son génie particulier de poète et de dramaturge. Il veut que tous les détails de sa composition soient reliés l'un à l'autre, et contribuent à l'unité d'une action centrale. Des figures uniquement destinées à remplir un espace, et ne prenant aucune part au sujet représenté, de ces figures comme nous en trouvons toujours en masse pressée, derrière les personnages principaux, dans les peintures byzantines, l'art de Giotto, désormais, n'en comporte plus. Alors même qu'il nous fait voir une foule, celle-ci n'est plus simplement un chœur d'opéra, mais une réunion d'individus collaborant à



GIOTTO. — VIERGE
(Assise, Église supérieure.)

une action commune. Les figures accessoires, maintenant, servent simplement à rendre plus vivant ou plus clair le rôle que jouent les figures principales.

Or une telle façon d'animer jusqu'aux moindres détails de la composition n'est possible que si l'artiste a su, d'abord, choisir le moment décisif d'une scène, le moment qui enferme en lui, pour ainsi dire, le passé et la suite prochaine de l'action. C'est du choix de ce moment que dépend le succès de la composition d'ensemble : et peu d'artistes ont excellé à ce choix autant que Giotto. Avec une intelligence artistique prodigieuse. que nous atteste la comparaison de la légende écrite avec les images qu'il en a tirées, toujours il a su dégager des sujets, même les plus ingrats, une signification dramatique et sentimentale. Dans les miracles, par exemple, ce n'est pas le fait miraculeux lui-même qu'il a mis en relief, mais la foi toute puissante dont le miracle a jailli. Ainsi, dans l'*Exorcisme d'Arezzo,* toute la scène de la conjuration nous apparaît comme un rayonnement profond et sublime de la prière de François. Dans la scène où François est élevé de terre en forme de croix, comme son regard et ses bras nous font comprendre, en quelque sorte, l'élan de piété qui le transporte au ciel ! Et comme le mouvement des mains de François en prière, dans la fresque de la *Source miraculeuse,* nous dit éloquemment que la prière du saint sollicite un don immédiat d'en haut !

S'appuyant sur l'observation directe de la nature, Giotto apporte dans l'art trois nouveautés essentielles : une simplification, une individualisation, et ce qu'on pourrait appeler une intériorisation. La simplification nous apparaît, dans les figures, par la manière dont Giotto restreint le nombre des contours, ne gardant que les plus caractéristiques, ceux qui précisent l'ensemble organique des formes ; et c'est encore la même simplification que nous retrouvons dans la disposition des plis des vêtements, dans l'architecture, où les édifices sont coordonnés avec une clarté et une netteté toute nouvelle, et dans le paysage, bien que, sur ce terrain, Giotto se rattache encore, plus que sur tout le reste, à l'art de Cimabue.

Quant à l'individualisation, Giotto ne la pousse pas encore très à fond, pour ce qui est de l'apparence extérieure de ses figures : le plus souvent, il se borne à signifier leur âge. Son type d'homme imberbe n'est pas sans offrir une certaine monotonie; et ses rares têtes barbues, comme aussi ses figures d'anges, gardent un rapport évident avec les vieux schémas byzantins. Parfois, cependant, à ce point de vue même, Giotto s'efforce de donner au visage un caractère spécial : ainsi, dans la première fresque, le visage de l'homme qui attend son manteau, et celui du citoyen de droite, en profil, avec un nez court et un peu épaté : visage dont nous retrouvons le pendant féminin dans la fresque de la *Canonisation*. Pour les figures de femmes, l'effort individualisant du peintre nous apparaît surtout dans la disposition des cheveux. Il y a là, incontestablement, un manque fâcheux de variété et de précision caractéristique dans les formes extérieures. Mais il est si largement compensé par la diversité des mouvements et des attitudes, que ce n'est qu'après un examen prolongé que l'on s'en rend bien compte. Et ce défaut même provient de ce que Giotto cherche toujours dans la vie intérieure de ses personnages, non dans leur apparence extérieure, le point de départ de leur caractérisation. C'est à individualiser le sentiment intime des âmes qu'il concentre surtout l'effort de son génie.

Et vraiment, pour ce qui est de la force, de la richesse, et de l'éclat de son expression caractéristique de la vie intérieure, Giotto, dès sa *Vie de saint François*, n'égale pas seulement les plus grands maîtres de la représentation dramatique aux périodes suivantes : il les dépasse tous, incontestablement. Il n'y a pas un sentiment vif du cœur qu'il ne réussisse à traduire et à animer, pour nous, d'une vérité et d'une éloquence merveilleuses, toujours puisées dans l'ardent foyer de son propre cœur. L'intensité extrême de sa propre vie intérieure lui permet et lui commande une concentration de l'expression qui oppose, à l'exagération pathétique des mouvements dans l'art byzantin, ce langage sobre et mesuré des attitudes et des gestes où le nouvel art italien

va, désormais, trouver son trait le plus distinctif. Mais cette mesure dans les mouvements n'a été rendue possible à Giotto que par la découverte de la richesse infinie du langage expressif des traits du visage. D'où la grande abondance des motifs divers reconstitués par Giotto ; avec une justesse et une finesse d'observation prodigieuses, Giotto a saisi une foule de motifs naturels dans la pose et le mouvement du corps, des mains, de la tête : mais plus variés encore, et plus significatifs, sont chez lui les regards des yeux et tout l'ensemble des mouvements de la physionomie, contraignant, pour ainsi dire, l'élément le plus profond de la vie intime, à remonter à la surface, et à s'exprimer devant nous. Combien illimitée est la maîtrise de Giotto dans cet art de caractériser les sentiments, c'est ce que nous apprend chacune des figures de sa *Vie de saint François.* Comme l'on voit, dans la première fresque, le contraste de la façon bienveillante et pleine d'abandon avec laquelle les hommes de gauche considèrent la scène, et l'étonnement irrité du groupe de droite, et, entre les deux groupes, l'attitude modeste et amicale du jeune homme ! Ce jeune François donnant son manteau, comme nous devinons qu'il éprouve un mélange de compassion et de crainte délicate, ayant peur de paraître offenser la dignité du pauvre ! Dans la scène où le fils renonce à son père, comme toute la personne du fils nous fait voir la solennité d'une résolution pieuse, et toute celle du père la fureur impuissante, et poussée jusqu'à la haine, d'un cœur sec et dur ! Les moines agenouillés devant Innocent III, avec quelle confiance ils attendent l'acceptation de leur requête ! Avec quelle conscience sublime de la grandeur de l'acte où il lui est donné d'assister, le moine d'une autre scène contemple la vision du char enflammé ! Le frère qui conjure les démons d'Arezzo, comme il est pénétré de la sainteté de la tâche que son maître a daigné lui confier ! Et quel chef-d'œuvre d'expression variée et vivante, cette scène de l'*Épreuve du feu devant le Sultan,* où nous voyons l'attente anxieuse des mages, le dédain du frère, l'humble et brûlante aspiration de François à produire

les preuves de sa croyance, enfin la sévérité étonnée du Sultan à l'égard de ses lâches conseillers! Dans la *Crèche de Greccio*, c'est la sympathie émue des assistants; dans la *Prédication aux Oiseaux*, c'est le tendre amour de François pour le monde des bêtes; dans la *Vision d'Augustin*, le désir passionné du moine demandant à suivre son ami; dans la *Guérison de l'homme d'Ilerda*, l'impuissance désespérée du médecin; et, dans la *Confession de la veuve*, l'effroi et l'horreur de tous les témoins! Mais si nous voulons mesurer toute l'immensité du génie de Giotto, il faut surtout que nous comparions les diverses représentations qu'il nous offre de sentiments pareils, et que nous notions avec quelle finesse il a su distinguer jusqu'aux nuances les plus subtiles. C'est ainsi que, à plusieurs reprises, nous le voyons occupé à traduire la prière, mais toujours avec une expression différente, rendue par des attitudes, des gestes, des traits de physionomie différents. Dans la figure du jeune homme agenouillé à Saint-Damien, nous voyons le respect juvénile et le pieux étonnement; dans la prière de la *Vision du Trône*, une humble timidité; dans la prière aux portes d'Arezzo, un élan de foi exalté jusqu'à l'action miraculeuse; dans la prière du *Miracle de la Source*, une tendre et joyeuse assurance de l'accomplissement du prodige désiré. De même Giotto ne cesse point de varier la manière dont il représente l'attention d'un auditoire, depuis la *Prédication devant Honorius* jusqu'à la *Vision d'Arles*. Mais surtout, c'est dans l'expression des formes diverses de la douleur que nous apparaît la puissance dramatique de son génie. Dans une scène comme celle de la *Mort du Gentilhomme de Celano*, quelle multiplicité de mouvements et de jeux du visage chez les assistants, et comme, toujours, cette multiplicité correspond à des degrés définis du sentiment exprimé!

Pour avoir si parfaitement réussi à nous traduire toutes ces émotions, le créateur du cycle d'Assise doit les avoir toutes éprouvées, dans son grand cœur. La contemplation de ses peintures nous introduit jusque dans l'âme, infiniment passionnée, de Giotto.

Mais cette contemplation nous montre aussi combien d'intelligence réfléchie et de haute raison ce maître a mis au service de l'inspiration dramatique qui jaillissait de lui. Entre son idée et la représentation qu'il nous en a faite, toujours il a pris pour intermédiaire une observation claire et pénétrante de la nature. Et souvent même, peut-être à son insu, il a profité des moindres occasions pour nous fournir un témoignage immédiat de sa connaissance de la nature, en joignant de petits sujets de genre à sa représentation dramatique. Déjà Vasari s'est émerveillé du naturel parfait que lui faisait voir la figure du paysan buvant à la source; il aurait pu louer, avec un enthousiasme pareil, la figure des moines chantant à la *Crèche de Greccio,* celles des femmes s'entretenant avec le médecin, dans la *Guérison de l'homme d'Ilerda;* et puis encore, par exemple, diverses représentations du sommeil dans plusieurs des fresques de la série. Ce sont là des preuves touchantes de la pure joie que ressentait Giotto à prendre conscience de la richesse et de l'efficacité de son observation objective.

Mais, demandera-t-on, en quelle mesure cette observation s'étend-elle, par delà l'homme lui-même, jusqu'à l'univers qui l'entoure? Ici nous sommes tout de suite frappés d'une différence caractéristique : tandis que les animaux, le cheval, l'âne, les oiseaux, sont traduits avec une vie et une vérité surprenante, la représentation du paysage ne nous laisse voir aucun progrès réel par rapport à l'école byzantine. Sauf un seul arbre un peu individualisé, dans la *Prédication aux oiseaux*, Giotto s'en tient à la manière de ses devanciers pour ses petits arbres informes, plantés sur des rochers tout conventionnels. Sans doute, le jeune peintre aura subi encore le préjugé ancien, d'après lequel le paysage n'avait aucune importance, tandis que, seule, importait notre vie humaine; et sans doute aussi aura-t-il renoncé à une étude qui l'aurait trop écarté de sa voie, et que lui rendait particulièrement difficile son ignorance des règles de la perspective aérienne.

Par contre, c'est avec un zèle passionné qu'il s'est employé à l'étude et à la représentation des architectures. Sur ce do-

maine, nous voyons chez lui la fantaisie et l'observation s'unir pour produire un art infiniment nouveau et infiniment varié. Pendant que quelques-unes des fresques nous montrent encore les édifices impossibles de la peinture byzantine, serrés les uns contre les autres, avec leur abondance maladroite de loggias et d'escaliers, d'autres nous révèlent déjà une conception toute personnelle de l'architecture, et manifestement imprégnée d'une étude approfondie du style gothique. Et d'autres encore, celles qui nous présentent des intérieurs ouverts, et séparés par des colonnes, doivent avoir été, à mon avis, de libres imitations des décors en bois que les contemporains de Giotto employaient pour la mise en scène de leurs *Devozioni*. Enfin il y a dans les fresques de Giotto des basiliques, — encore que bien simplifiées, et traitées à la façon de la miniature, — mais surtout il y a de belles salles voûtées qui dénotent incontestablement un effort de traduction réaliste déjà presque complet. Ainsi le Palais de la première fresque, le chœur d'église de l'*Exorcisme d'Arezzo*, la façade d'église, dans les *Adieux de sainte Claire*, sont déjà des modèles presque parfaits de vérité architecturale, à cela près que leurs dimensions restent toujours trop petites par rapport aux figures. Et nous trouvons même, çà et là, une imitation évidente de modèles donnés, par exemple de l'ancien Temple de Minerve à Assise (dans la première fresque), du Septizonium et de la Colonne Trajane (dans la dernière).

Il n'est point douteux que Giotto, dès sa jeunesse, s'est très vivement intéressé à l'architecture, et a étudié particulièrement le style incrusté propre à la Toscane. La façade de Saint-Damien, telle qu'il nous la montre dans sa fresque d'Assise, nous apparaît comme une reproduction des célèbres façades des cathédrales d'Orvieto et de Sienne. En même temps, ces fresques manifestent un effort continu vers la réalisation des effets de la perspective. Certaines hardiesses excessives, telles que le raccourci de la voûte croisée dans la *Prédication devant Honorius*, ou le coup d'œil de la salle du fond, dans la *Vision d'Arles*, sont si évidemment destinées à nous rendre

intelligible l'action, que leur vue ne nous choque nullement, ou, plutôt, ne trouble en rien notre émotion artistique. Et il y a enfin, dans ces fresques d'Assise, un détail accessoire, le traitement en perspective des frises peintes pour encadrer les scènes, qui nous révèle avec quel sérieux et quelle passion Giotto, tout en se livrant à son génie poétique, a toujours continué de poursuivre son étude de la perspective.

C'est au même ordre de préoccupations techniques que doit se rattacher le modelé, tout nouveau, des figures dans la lumière et l'ombre, que nous découvrons dans les fresques de Giotto, en contraste avec l'art de ses prédécesseurs. Ici encore, le maître se maintient dans des limites assez étroites, qui n'ont été dépassées que longtemps après par le génie de Masaccio. Mais nous n'en avons pas moins l'impression que c'est lui qui a découvert un principe qui n'aura plus, ensuite, qu'à être développé. Toujours, en effet, nous voyons qu'il fait partir son éclairage d'un endroit donné, ce qui constitue déjà un facteur très important pour l'unité de l'ensemble : et avec quelle sûreté son génie sait choisir l'endroit le plus favorable pour la composition, comme aussi le plus naturel! Les premiers essais d'une distinction caractéristique entre les lumières, nous les trouvons dans ses fresques; et nous y trouvons même une première tentative, extrêmement hardie, de représenter des effets de lumière artificielle, par exemple dans la fresque, particulièrement intéressante à ce point de vue, de la *Crèche de Greccio,* ou dans celle des *Adieux de sainte Claire devant Saint-Damien.*

Et toutes ces innovations dans le décor architectural, dans la perspective et dans le modelé, tout cela n'est pour Giotto que des moyens en vue d'un objet plus haut. Tout cela se trouve mis au service du puissant besoin d'expression d'une âme d'artiste qui, pour la première fois, s'efforce à manifester sa propre vie intime par la représentation de scènes dramatiques.

Ainsi, en résumé, nous voyons Giotto, au début de sa carrière, encore à demi-élève, mais déjà en possession de tout

son génie, se délivrer d'abord des traditions anciennes, par l'étude de la nature et celle de l'antiquité; puis après cet affranchissement, que nous montre le grand cycle de *Scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament*, nous le voyons laisser un cours plus libre à son imagination, et constituer définitivement son style, lorsqu'il est appelé à traiter le riche sujet de la *Légende de saint François*. Nous le voyons, de proche en proche, acquérir une possession plus complète du langage artistique, une sûreté plus grande du dessin, et plus d'indépendance pour son goût naturel d'expression du sentiment intime, en même temps que son sens de la composition se développe et s'affine[1]. Ainsi, nous assistons, dans l'église supérieure d'Assise, à cette magnifique transformation de l'art, pressentie déjà dans les fresques de Cimabue, et s'accomplissant dans l'œuvre merveilleuse de Giotto sous la double influence de la nature et de l'art antique. Déjà les éléments essentiels de la réforme se trouvent acquis; désormais, Giotto n'aura plus qu'à développer son style, d'un mouvement continu, tout en conservant son individualité propre et les résultats de ses premières expériences, jusqu'au jour où, dans ses *Scènes de la vie de saint Jean*, à Santa-Croce, il atteindra le plus haut sommet de son art[2].

Pour continuer de suivre les phases de ce développement, il nous faut, maintenant, descendre dans l'église inférieure, et étudier les fresques qui s'y trouvent. Mais, d'abord, il convient d'établir approximativement la date de la première arrivée de Giotto à Assise[3]. Nous savons qu'en 1300 le peintre a fait

1. Il me paraît bon de nommer ici, une fois encore, celles de ces fresques que je tiens pour l'œuvre de Giotto. Ce sont, dans la nef de droite : les *Scènes de l'histoire de Jacob et de Joseph*; sur la nef de gauche : l'*Enfant Jésus au Temple*, le *Baptême du Christ*, la *Pieta*, les *Femmes au Tombeau*; sur le mur d'entrée : l'*Ascension*, la *Pentecôte*, la *Vierge*, les *Saints Pierre et Paul*; enfin les *Saints* de l'Arche de l'entrée et les *Pères de l'église* de la voûte.

2. Conf. une excellente analyse de l'art de jeunesse de Giotto dans l'ouvrage de J. J. Tikkanen, *Der malerische Stil Giotto's*, Helsingfors, 1884.

3. Vasari, et Rodulphe après lui, affirment que Giotto a été appelé à Assise par le général franciscain Giovanni di Muro, dont le généralat n'a commencé qu'en 1296; mais Vasari ne nous dit point d'où il tient ce renseignement, de telle sorte que nous ne pouvons pas y attacher beaucoup d'importance.



GIOTTO (?). — UN MIRACLE DE SAINT NICOLAS
(Assise, Église inférieure.)

à Rome, pour le cardinal Stefaneschi, le grand tableau du maître-autel de Saint-Pierre; et ce tableau dénote un progrès si marqué, en comparaison des fresques de la *Légende de saint François*, — qui sont d'ailleurs, évidemment, une œuvre de jeunesse, — que nous pouvons en conclure avec toute certitude que Giotto est venu à Assise pour la première fois avant 1298, date de son arrivée à Rome; mais l'on peut aller plus loin encore, et affirmer que les fresques de l'église supérieure ont été peintes vers l'année 1290, ou, peut-être même, commencées deux ou trois ans plus tôt. De la même date, sans doute, et, en tout cas, du même style, sont les fresques de la chapelle de Saint-Nicolas, dans l'église inférieure.

B. — La chapelle de Saint-Nicolas.

Cette chapelle, de même que celle de Saint-Jean-Baptiste, a été commandée par le cardinal Napoléon Orsini, mort en 1342, et décorée par ordre du même prélat [1]. De l'ancienne décoration, la chapelle de Saint-Jean n'a conservé que quelques vitraux : il ne semble pas qu'elle ait jamais contenu des fresques; et la niche, derrière l'autel, attend, aujourd'hui encore, le tombeau du fondateur. Mais ces anciens vitraux, qui se trouvent aujourd'hui, dans la chapelle, à côté d'autres du XVe siècle et d'autres encore tout modernes, ces vitraux revêtus des armoiries des Orsini, sont d'une grande importance pour la fixation de la date où a été construite la chapelle. Ils nous font voir, en effet, un style tout primitif; ils consistent en un rassemblement de nombreuses petites pièces, avec une ornementation purement romaine, et, sans aucun doute, ils remontent au XIIIe siècle. On pourrait même, d'a-

1. Cela nous est affirmé par une ancienne liste des tombeaux de l'église, écrite en 1569, mais reproduisant une liste antérieure de 1509 (aux archives du couvent d'Assise) : 1° *Item, nella Cappolla de san Joan Baptista, sta nella Porta della sacristia verso 330 Giono (sic). La fese fare il signor napolion*, *nepote de papa nicolo terzo : nella quale ella volse esser sepellito;* 2° *Item, nella capella di santo nicolo sta seppelito il corpo del sigr Gioan. fratello del detto Sigre napolione Cardinale, qual capella ancora esso signar napolione fece edificare.*

près leur dessin, les tenir pour antérieurs à Cimabue : mais il ne faut pas oublier que c'est dans les arts secondaires, comme celui du vitrail, que le style ancien s'est conservé le plus longtemps. Cependant, il est impossible d'imaginer que ces vitraux soient postérieurs à l'année 1290 ; et, à plus forte raison, il est impossible de supposer que la chapelle soit d'une date postérieure, car rien ne justifie l'hypothèse d'un transport, dans cette chapelle, de vitraux faits d'abord pour une autre [1].

Les vitraux de la chapelle de Saint-Nicolas, en comparaison, nous montrent un style un peu plus avancé. Outre les armoiries des Orsini, ils contiennent les portraits du fondateur lui-même, Napoléon Orsini, en évêque, dans un âge moyen, et de son frère, Jean-Gaëtan, encore tout jeune. Et nous retrouvons ces deux frères, portraiturés plus nettement, dans la fresque au-dessus de l'entrée, où saint François et saint Nicolas sont représentés les recommandant au Christ. Jean-Gaëtan, vêtu de l'étole du diacre, a, ici encore, presque l'apparence d'un enfant, âgé tout au plus de dix ans ; tandis que le cardinal doit avoir une trentaine d'années. Ces portraits et le style des fresques nous permettent de fixer la date de celles-ci vers l'année 1295. Évidemment, Napoléon Orsini aura voulu consacrer, par ce cycle de fresques, en même temps que son propre souvenir, celui de son parent, le pape Nicolas III, mort en 1280, et celui de Nicolas IV, ex-provincial de l'ordre des franciscains, à qui il devait le chapeau de cardinal, et qui était mort en 1292 [2].

Or ces dates donnent aux fresques un intérêt particulier, car elles indiquent un moment où Giotto lui-même, le grand novateur, était encore tout jeune. D'autre part, les pein-

1. On trouvera dans l'appendice de ce livre (IV) une description sommaire des vitraux de la basilique d'Assise, dont plusieurs sont d'une importance extrême pour l'histoire de la peinture sur verre en Italie.

2. Napoleone a été créé cardinal en 1288, et est mort à Avignon en 1342. En 1300, il était légat du pape en Ombrie. Giovanni Gaetano, créé cardinal en 1316, est mort en 1355 (d'après Cardella). — Voy. Ciacconius, *Vitæ et res Gestæ Pontificum*, II, pp. 268 et 413 ; — Eggs, *Purpura docta*, Munich, 1714, I, pp. 247 et 311 Cardella ; *Menorie storiche di Cardinali*, 1792, II, pp. 33 et 111.

tures elles-mêmes se rapprochent beaucoup des fresques de l'église supérieure, mais déjà avec une liberté plus grande; et, à côté de certaines faiblesses dans le dessin, elles manifestent des qualités d'une signification éminente. Ainsi se présente, pour nous, cette question capitale : ces fresques sont-elles de Giotto lui-même, où d'un autre artiste, qui, dès lors, s'est assimilé toutes les conquêtes de Giotto? De ces deux hypothèses, la seconde paraîtra assez improbable, si l'on songe combien un Taddeo Gaddi lui-même, dont les œuvres sont d'une date bien postérieure, est encore resté en arrière de Giotto; et l'on voudrait que ce fût un élève, — et cela avant même que Giotto eût commencé ses fresques de Padoue, — qui, déjà, se fût trouvé en état de créer des figures aussi grandes, d'un mouvement aussi libre, d'une beauté aussi vivante, que les figures des apôtres dans la chapelle du Saint-Sacrement! Incontestablement, ces fresques sont en relation intime avec la *Légende de saint François* et le tableau de Rome, peints entre 1298 et 1300 : la seule différence est que, dans les scènes de la *Légende de saint Nicolas*, les figures sont beaucoup plus courtes, les mouvements plus raides, les détails moins fins, et parfois même tout à fait fautifs.

Les figures isolées, dans leurs poses sculpturales, dans l'envolée légère des plis de leurs vêtements, dans leurs têtes, peintes de face avec une sûreté admirable, dans leurs tons clairs, du goût pictural le plus délicat, dans les tons transparents de l'incarnat des chairs, sont de l'effet le plus significatif; et déjà la figure, à la fois sublime et tout humaine du Christ, déjà les portraits individuels des Orsini nous font voir l'apparition décisive d'un idéal nouveau, dont l'art de la Renaissance n'est redevable à aucun autre artiste qu'à Giotto. C'est lui seul que je puis admettre comme l'auteur de ces peintures, peut-être avec l'assistance d'un collaborateur. Et c'est tout à fait à tort que l'on a, jusqu'ici, d'un passage de Vasari, tiré la conclusion que ces fresques étaient l'œuvre de Giottino. Vasari dit, très expressément, que Giottino a peint les fresques, encore conservées, qui sont au-dessus de la chaire de l'église infé-

rieure; et la description qu'il en donne est exacte, l'unique erreur étant que Vasari confond l'évêque Nicolas avec l'évêque Stanislas[1].

Considérons maintenant rapidement ces fresques, que l'architecture de l'église répartit en quatre séries :

La voûte : 1. Dans un édifice, nous voyons couché, tout près de mourir de faim, le malheureux père et ses trois filles que Nicolas va préserver de la honte. Le jeune saint est debout, de face, sur le seuil, et introduit un panier dans la chambre.

2. Entièrement détruite : on ne voit plus que les restes d'un vaisseau.

3. Devant une très riche façade d'église gothique, qui rappelle la façade de Saint-Damien dans la fresque peinte par Giotto à l'église supérieure, le saint est debout, et bénit un jeune homme, en tenant de l'autre main une corde, passée autour du cou de celui-ci. A droite, deux hommes considèrent le saint. A gauche, six hommes sont debout, plusieurs ayant également une corde autour du cou (pl. 37).

4. Deux apôtres, l'un tout jeune et imberbe, l'autre avec une barbe blonde. Tous deux tiennent à la main un rouleau, et le premier tient, en outre, une croix.

5. Devant une porte de ville, d'une architecture travaillée, un bourreau s'apprête à décapiter un des trois jeunes gens, — agenouillés encore plus à droite, — injustement condamnés à mort; mais l'évêque Nicolas, entrant à gauche, retient son épée. A droite, deux hommes debout.

6. Entièrement détruite : on ne voit plus que les restes d'un vaisseau.

7. Dans une salle ornée d'un plafond uni, reposant sur de fines colonnettes, l'empereur Constantin est couché et dort. Nicolas flotte vers lui, les mains levées, comme pour parler, et lui ordonne de faire remettre en liberté les trois officiers

1. Vasari, I, p. 627. J'aurai à revenir, tout à l'heure, sur ces fresques attribuées à Giottino.

prisonniers, Népotien, Ours et Apillus. Et l'on voit ceux-ci, au-dessous, derrière une fenêtre grillée devant laquelle se dresse une grande cage de bois. La pose de l'empereur est mal définie, et le mouvement de l'évêque a quelque chose d'indécis.

8. *Deux* jeunes *Apôtres.*

Mur de droite : 9. Lunette. — Le saint est debout, et touche de sa main gauche une jeune fille assise sur le sol, la ramenant ainsi à la vie. Derrière, une femme est en prière, à genoux, et un homme se tient debout, les mains serrées convulsivement.

10. Un jeune garçon, emmené en captivité à la cour du roi des Sarrazins, va présenter à ce souverain, assis devant une table couverte, un calice, lorsque Nicolas accourt, descendant du ciel, et le saisit par les cheveux pour l'enlever. A gauche, un autre jeune garçon est debout, devant deux hommes assis à table.

11. Le saint, derrière lequel on aperçoit une femme tout étonnée et un homme, ramène dans ses deux mains le jeune garçon, tenant encore le calice, et le rend à sa famille, assise à table. Les émotions des divers assistants sont rendues avec une vie très remarquable. Le père saisit son fils des deux bras, la mère tend les mains vers lui ; un jeune homme, les mains jointes, élève au ciel un regard reconnaissant ; un moine lève les bras en signe de surprise.

12. *Saint Pierre,* avec les clefs ; *saint André,* à barbe grise, avec un rouleau et une croix ; un *apôtre* à barbe blonde, avec un livre.

Mur de gauche : 13. Lunette. — Un homme, s'avançant vers la droite avec animation, brandit dans une main un fouet contre le buste de saint Nicolas, installé dans un tabernacle. C'est le Juif qui veut se venger du saint, parce que celui-ci ne l'a point protégé des voleurs qui l'ont dépouillé. La *Légende Dorée* raconte ensuite comment le saint lui a restitué les biens

volés : mais nous n'avons point la fresque qui représente cette seconde partie de l'histoire.

Les espaces 14, 15, et 16 ne portent point de figures, mais seulement un rayage bleu.

Mur de l'entrée : 17. Dans le haut, au-dessus de l'arche de l'entrée, on voit au milieu, dans un tabernacle gothique qui fait songer au tabernacle de la chapelle Bardi, à Florence, le Christ, sous la figure d'un jeune homme plein de beauté et de gravité, tenant dans une main un livre, l'autre main levée. A gauche, François, la main gauche levée, présente au Sauveur le cardinal Napoléon Orsini, imberbe ; à droite, de la même façon, saint Nicolas présente le jeune Jean Gaëtan.

18. A gauche, *Marie l'Égyptienne* (ou *Madeleine*), debout dans un creux de rocher, en prière le corps tout recouvert de ses cheveux.

19. A droite, *Jean-Baptiste*, dans un paysage rocheux, tenant dans la main gauche une feuille, la main droite étendue.

20 et 21. *Deux apôtres* avec des livres.

Enfin, dans l'intérieur de l'arche d'entrée, de chaque côté, *six saints* en pied. A droite, *Antoine de Padoue,* imberbe, avec un livre ; *François*, avec un livre et une croix ; *Adrien,* tout jeune, avec une croix, *Georges,* également tout jeune, debout sur un dragon avec un bouclier et une lance ; *Agnès*, en reine, tenant un agneau ; enfin, une autre *sainte* (peut-être *sainte Rose*), avec une guirlande de roses dans les cheveux. A gauche, l'évêque *Ruphynus,* à barbe grise ; l'évêque *Nicolas ;* le jeune évêque *Sabin ; Victorin*, à barbe grise ; *sainte Claire*, avec un lys ; *sainte Élisabeth de Hongrie*, avec un lys et un livre. Ajoutons que, dans l'enfoncement des fenêtres, on aperçoit encore de nombreuses figures en buste, en grande partie des *évêques*.

Ce n'est pas seulement dans les légendes, mais aussi et surtout dans les figures de saints, que nous trouvons ici des indications importantes pour le développement du génie de Giotto.

Ces figures, pleines de grandeur et de simplicité, gardent encore une solennité sculpturale ; mais, en comparaison des attitudes raides de beaucoup des figures que nous voyons dans l'église supérieure, déjà celles-ci nous montrent une animation expressive. Nous sentons un effort vers la légèreté, et en même temps, la plénitude des formes ; les contours des visages sont plus largement arrondis, les vêtements ont de longs plis tombants ; et tout cela nous montre Giotto commençant à secouer ce qu'il y avait de dur et de trop précis dans le langage formel de ces scènes de la *Légende de saint François*, sans parvenir encore, toutefois, à s'en affranchir. Dans les figures de femmes, surtout, on aperçoit de nouveau le progrès déjà signalé, tendant à aller de l'idéal plastique à l'idéal pictural. En même temps, les tons s'éclairent : avec une pleine conscience, Giotto, pour faire contraste aux tons sombres et tristes de la chair chez ses prédécesseurs byzantins, passe à des tons tout clairs, d'un gris léger et transparent dans sa peinture des chairs, et va peut-être jusqu'à l'excès dans cette réaction. Particulièrement caractéristique nous apparaît, comme nous l'avons dit déjà, la figure du Christ, dans la fresque qui contient les portraits des Orsini. Cette figure, avec un long visage entouré d'une fine chevelure, nous fait voir un mélange admirable de sérieux et de douceur ; la vie qui l'anime s'accompagne d'un calme merveilleux. Décidément, Giotto, inspiré par le génie de saint François, et suivant en artiste la voie ouverte par le saint, arrache le Christ aux hauteurs trop lointaines du ciel doré des byzantins, pour le ramener sur la terre, et le rendre aux hommes comme leur frère idéal. Et déjà nous le contemplons avec le regard, à la fois respectueux et familier, que le peintre a prêté au cardinal Orsini ; et déjà nous pressentons la révélation que va nous faire, de la vie et des souffrances du Sauveur, le créateur de cette admirable figure. Puis, à côté de cette figure du Christ, créant pour la première fois le type qui va s'imposer à l'art italien jusqu'à Léonard et Raphaël, les portraits des deux Orsini nous font voir vraiment les deux premiers portraits de la peinture italienne.

Pour la première fois, les donateurs d'une peinture se font représenter eux-mêmes, non point d'une façon purement symbolique, mais sous leur aspect individuel et caractéristique. C'est ici que naît, proprement, la peinture du portrait.

Immédiatement à la suite des fresques de la chapelle Saint-Nicolas doivent être placées les deux fresques peintes aux deux côtés du portail conduisant à cette chapelle. Ces deux fresques, déjà étudiées ici, représentent la *Résurrection d'un jeune homme de Suessa* et l'*Annonciation*. Leur encadrement ornemental suffirait à nous prouver qu'elles se rattachent à la *Légende de saint Nicolas*. Dans la scène de la *Résurrection*, nous assistons à un nouvel effort de Giotto vers le genre du portrait. La plupart des têtes ont dû être prises dans le cahier d'esquisses du maître, qui, évidemment, aura trouvé d'admirables modèles parmi les frères du couvent d'Assise. Et nous reconnaissons tout de suite, par exemple, que ce sont bien des portraits que le peintre à utilisés pour le visage des quatre hommes qui considèrent l'enfant mort. Une tradition d'Assise voudrait même que celui de ces hommes qui se tient au premier plan fût l'image propre de Giotto : mais cette tradition est toute gratuite, et ne résulte évidemment que d'une observation de Vasari, qui dit que le maître s'est représenté lui-même dans une de ses peintures de cette partie de l'église. L'âge de l'homme représenté suffirait, déjà, à contredire une telle hypothèse. Ce que j'admettrais plus volontiers, c'est que Giotto a reproduit quelques-uns des traits de son visage dans la figure, particulièrement saisissante, du troisième homme du groupe, avec un nez gros et long, et cette laideur attirante, que Pétrarque et Boccace nous disent avoir été celle de Giotto. Le fait est que cette figure n'est pas sans ressemblance avec les portraits de Giotto que nous ont laissés Uccello (au Louvre) et Gozzoli (à Montefalco) [1].

Le tableau de l'autel, qui se trouve au-dessus du tombeau

1. J'ai insisté plus en détail sur ce point dans mon livre sur *Giotto* (pp. 55 et suiv.), où l'on trouvera également des reproductions de ces figures.



TOMBEAU DE JEAN GAETAN ORSINI
(Assise, Église inférieure)

d'Orsini, est évidemment de la même main que les fresques. Il nous montre, au centre, la Vierge, tenant l'Enfant debout, appuyé contre sa poitrine; à gauche, également en demi-figure, saint Nicolas; à droite, de la même façon, saint François. Or, ce tableau me paraît avoir de nombreux points communs avec un tableau d'autel à cinq compartiments, qui se trouve aujourd'hui dans le réfectoire de Santa-Croce, à Florence, et, qui contient, pareillement, les figures à mi-corps de la Vierge avec l'Enfant, de saint Jean-Baptiste, de saint Pierre, de saint Nicolas et de saint Benoît : ce qui me porterait à penser que ce tableau a été peint par Giotto dans cette première période de sa carrière [1].

Au sujet de la chapelle du Sacrement, Vasari nous dit qu'elle est l'œuvre de don Agnolo de Sienne, qui est aussi l'auteur du tombeau de Jean-Gaëtan Orsini (pl. 38). C'est encore là une affirmation qu'il faut accueillir avec d'extrêmes réserves : car il est évident qu'un long espace de temps a dû s'écouler entre la construction de la chapelle et l'exécution du monument. Jean-Gaëtan est mort, d'après les uns, en 1339, d'après les autres, en 1355. Le monument funéraire nous le montre encore assez jeune, reposant dans une niche : deux anges très élancés, évidemment imités des œuvres de Jean de Pise, écartent le rideau de sa couche.

Les fresques de la voûte de croisement de l'église inférieure représentent les trois vœux de l'ordre, la *Pauvreté*, l'*Obéissance*, et la *Chasteté*; tandis qu'une quatrième est consacrée à la *Glorification de saint François* : ces grandes fresques, que nous aurons à étudier plus tard, à propos de l'allégorie franciscaine, nous montrent un style sensiblement plus avancé. Une détermination documentaire de la date de leur exécution serait d'une importance décisive, pour le problème très difficile de la chronologie de l'œuvre de Giotto : mais, malheureusement, elle est, jusqu'ici, impossible. On peut

1. Le tableau, peint sur fond d'or, se trouvait autrefois dans la sacristie. Les petits médaillons qu'on voit au-dessus, représentant le *Christ* et quatre *Séraphins*, sont l'œuvre d'un peintre du XVe siècle dans la manière de Baldovinetti.

seulement admettre comme vraisemblable ce que nous disent Vasari et Rodulphe : que c'est le général franciscain Jean di Muro (1296-1304) qui a commandé à Giotto les *Allégories,* et peut-être aussi les représentations, toutes voisines, des *Scènes de la jeunesse du Christ.* Comme ces fresques, d'après leur style, sont antérieures à celles de l'Arena de Padoue, commencées en 1306, la date de leur exécution se place entre les séjours de Giotto à Florence et à Padoue, c'est-à-dire entre 1302 et 1306. En comparaison des formes puissantes et solides des figures de Padoue, les allégories nous montrent un sentiment plus fin et plus délicat; les profils sont plus allongés, plus aigus, d'une beauté plus pure; les vêtements sont plus mouvementés, avec des plis plus allongés. Le coloris, pareillement, nous révèle un goût plus délicat : et cette différence a même conduit, dans ces derniers temps, plusieurs critiques à supposer que, dans les *Allégories,* le dessin seul serait de Giotto, tandis que l'exécution serait l'œuvre d'un Siennois [1]. En tout cas, il est impossible de nier que Giotto a dû avoir, ici, un collaborateur : mais je restreindrais volontiers la collaboration de celui-ci à une seule des fresques, la *Glorification de saint François,* qui, avec ses formes lourdes et ses expressions un peu vagues, contraste très distinctement avec les trois autres. Au reste, il m'est impossible de découvrir, dans aucune de ces fresques, les traits caractéristiques de la manière siennoise.

Scènes de la jeunesse du Christ, sur la voûte du transept nord. — C'est Crowe et Cavalcaselle qui, les premiers, ont attribué ces fresques à Giotto, après toute sorte d'hypothèses erronées émises, à leur sujet, durant des siècles, et fondées sur des données confuses de Vasari. Celui-ci, dans sa vie de *Taddeo Gaddi,* nous dit que Giovanni da Milano a peint « à Assise la tribune du maître-autel, où il a fait *un Christ en Croix,* la *Vierge,* et *sainte Claire;* et que sur les murs, il a

1. Cette hypothèse a été exprimée pour la première fois par Karl Frey, dans son livre *Die Loggia dei Lanzi,* Berlin, 1885, p. 58.

peint des histoires de la Vierge [1] ». Contre quoi, on peut tout d'abord remarquer que, dans la tribune il y avait bien, en effet, une *Crucifixion*, mais que c'était une grande composition allégorique, attribuée par Vasari lui-même, dans un autre endroit, à Stefano Fiorentino [2]; de plus, les mots de Vasari *faciate* et *bande* signifient les murs de la tribune, et non point du transept; et, enfin, les fresques en question ne représentent pas des *Scènes de la vie de la Vierge*, mais bien de *la vie du Christ*. On pourrait bien plutôt conclure, d'un troisième passage, que Vasari a tenu les susdites fresques pour des œuvres de Giotto [3] : car, après avoir parlé des allégories, il mentionne en passant les fresques des murs voisins.

Avec le temps, la confusion s'accentue encore. Le P. Angeli, ayant mal lu Vasari, fait, de Giovanni da Milano, Giovanni Gaddi, fils de Taddeo [4]. Et lui-même, à son tour, pour avoir imprimé le nom *Jo Gaddus*, donne naissance à l'hypothèse erronée d'un *Giacomo Gaddi,* que Fea introduit dans l'histoire de l'art [5]. L'auteur de la *Description* de 1835, ne trouvant aucune trace d'un Giacomo Gaddi; remplace ce Giacomo par un maître bien connu, Taddeo Gaddi; et c'est celui-ci qui est ensuite nommé par des écrivains tels que Guardabassi, Fratini, Cristofani, et d'autres plus proches de nous, tandis que Rumohr et Kugler, revenant à la source première, mettent de nouveau en avant Giovanni da Milano. J'ai raconté cette origine historique des diverses attributions, parce qu'elle me paraît très instructive, et un modèle parfait de la façon dont se forment, trop souvent, les attributions de ce genre. Le seul auteur qui attribue expressément à Giotto ces représentations de la *Vie du Christ* est Rodulphe [6].

1. Vasari, I, p. 585.
2. Vasari, I, p. 451.
3. *Ibid.*, p. 379.
4. *Coll. Parad.*, p. 35. — Vasari, dans le passage en question, parle effectivement de deux Giovanni; mais il est sûr que les mots : *il qual Giovanni* se rapportent à Giovanni da Milano.
5. *Op. cit.*, p. 12. — Le même « Giacomo » reparaît dans le *Guida* de Bruschelli.
6. *Op. cit.*, p. 398.

En tout cas, on peut affirmer en toute sécurité que ces fresques ne sont l'œuvre d'aucun des disciples de Giotto que nous connaissions, ni de Giovanni da Milano, ni de Taddeo Gaddi, ni de Maso di Stefano. Ou bien elles sont de Giotto lui-même, ou d'un de ses imitateurs qui nous est inconnu, et qui lui ressemble d'une façon tout à fait singulière. Certes, on peut soutenir que ces compositions sont inférieures aux scènes de Padoue qui représentent les mêmes sujets, que l'on n'y trouve point toute l'énergie de figuration, toute l'ampleur de dessin, toute la force de coloris des susdites fresques de Padoue, et que, dans ces fresques d'Assise comme dans les *Allégories*, on découvre une tendance vers un idéal aimable et gracieux. Mais, d'autre part, on doit remarquer que ces fresques s'élèvent très haut au-dessus des travaux d'un Giovanni da Milano ou d'un Taddeo Gaddi ; que, par leur dessin, elles rappellent beaucoup plus les œuvres certaines de Giotto que celles d'aucun de ses élèves ; et qu'elles sont certainement de la même main que les *Allégories*.

Or, cela signifie que c'est à Giotto lui-même qu'elles doivent être assignées ; et le fait est que, dans l'évolution du maître, elles constituent une phase très importante, la transition du premier style d'Assise au style des fresques de l'Arena de Padoue.

Le récit commence sur la paroi du nord, où, au-dessus de l'entrée de la chapelle Saint-Nicolas, est figurée l'*Annonciation,* après quoi les scènes se suivent sur la voûte. En trois rangées superposées, Giotto dispose ses peintures, qu'il sépare au moyen d'encadrements peints, tous formés de carrés gothiques contenant de grandes et petites figures de *Prophètes* en buste, avec de délicats motifs d'acanthes, et de petites têtes en médaillons. La première peinture a pour sujet la *Visitation* : nous en retrouvons la copie dans un dessin ancien des Offices. Sortie en hâte de sa maison, Elisabeth, toute pleine d'un ravissement intime, accueille la Vierge, qui s'avance, noble et solennelle, suivie de quatre compagnes. Dans la conscience de son rôle divin, c'est avec une immobi-

lité presque rigide que Marie reçoit les humbles hommages de la femme plus âgée. Et la retenue des mouvements qui résulte de cette conception prête à la composition un caractère qui rappelle les œuvres antiques de la plus belle époque. Une joie bienheureuse est, au contraire, le sentiment exprimé par Giotto dans sa figuration de la *Nativité*. Pour le naturel vivant de la représentation, il rivalise avec Jean de Pise, dont il a assurément connu la chaire, sculptée en 1301 pour Saint-André de Pistoie ; et il dépasse même la sculpture par la manière dont Marie serre dans ses bras l'Enfant, enveloppé de langes, au lieu de le laisser étendu dans la crèche, comme dans la figuration plus ancienne. En outre, à la nudité habituelle du fond rocheux, Giotto substitue une cabane rustique, comme lieu de la scène. Les groupes d'anges joyeux, dessinés, ici comme déjà dans l'église supérieure, à mi-corps, avec des nuages les cachant depuis la ceinture, sont disposés d'une manière plus ingénieuse et plus riche, comme s'ils formaient eux-mêmes des rangées de nuages. Dans la scène des bergers et dans le groupe des pieuses personnes, Gélomé et Salomé, empruntés aux évangiles apocryphes, Giotto, de même que Jean de Pise, a développé des motifs créés dans l'œuvre de Nicolas de Pise.

Le goût, toujours très marqué, de Giotto pour les architectures, le conduit, dans la scène de l'*Adoration des Mages*, à placer la Vierge, ainsi que les deux anges qui la servent, sous le porche d'un édifice très orné. C'est avec une dignité toute royale que se comporte l'Enfant, bénissant le vieillard, qui, ici comme dans la chaire de Nicolas de Pise, est représenté baisant son petit pied. Les deux autres Mages sont figurés dans un certain éloignement, avec leurs serviteurs conduisant des chameaux ; et leur attitude et leur expression ont encore quelque chose d'indécis.

La peinture suivante nous introduit dans une église, toute inspirée du génie d'Arnolfo di Cambio. Elle représente le moment où le vieux Siméon, dans sa reconnaissance de pouvoir tenir entre ses bras l'Enfant divin, lève les regards au ciel, pen-

dant que Marie étend les bras vers son fils. De nombreux assistants, parmi lesquels figure Anne, dans une attitude inspirée, s'unissent à l'action comme un chœur antique. Ici encore Giotto a repris, dans un sens nouveau et plus libre, les motifs anciens.

Vient ensuite la *Fuite en Égypte*. Nous y voyons de petites scènes de genre. Un jeune homme piquant l'âne, la femme s'avançant avec la tête lourdement chargée, l'Enfant assuré contre le danger de chute au moyen d'un fichu que sa mère a noué autour de sa taille : tout cela traité avec un haut sentiment artistique, et tout animé d'une émotion douce et noble, qui produit un effet d'ensemble délicieux.

En contraste terrible, la scène suivante nous montre l'horreur du *Massacre des Enfants de Bethléem*. Giotto a traité ce sujet avec la même naïveté que les Pisani, dont il a repris la composition. Cette composition lui a permis d'employer son pouvoir dramatique aux diverses expressions de la douleur, dans les figures des mères poussées au désespoir le plus sauvage; et il a, en outre, sans crainte d'encombrement, étoffé sa composition en peignant, dans le fond, des groupes de soldats à pied et à cheval.

Après quoi nous revoyons la Sainte Famille, dont Giotto représente le *Retour d'Égypte*, sujet rarement traité par les artistes. Dans la vue de ville qui remplit la moitié de l'espace, nous nous rendons compte du progrès réalisé par Giotto au point de vue de la perspective architecturale; depuis le moment où il peignait les fresques de l'église supérieure.

Nous retrouvons ce progrès, et plus accentué encore, dans la scène suivante, où, de nouveau, reparaît le souvenir du style d'Arnolfo. Dans une salle de proportions admirables, le jeune Jésus annonce la vérité à un groupe nombreux de théologiens. La symétrie parfaite de la disposition contribue, ici, à rendre plus claire la perspective des plans : et Giotto s'amuse à prendre son point de vue de très haut, de façon à représenter de dos les figures du premier plan. Il y a, dans cette scène, un ensemble de maîtrise théorique qui fait voir combien Giotto

s'est déjà élevé au-dessus des connaissances qu'il possédait au moment où il peignait dans l'église supérieure.

Ces scènes de l'*Enfance du Christ* lui laissant encore un espace libre, Giotto y a ajouté une *Crucifixion*. C'est la première fois que ce génie nous montre une image désolée de la Passion du Rédempteur. La figure de celui-ci, entouré d'anges pleurant, qui volent autour de lui comme des oiseaux, est sortie en droite ligne de l'âme de l'artiste. Rien ne reste plus de l'horrible et effrayante représentation des souffrances corporelles, contournant les membres convulsivement, telle que nous l'ont offerte tous les peintres du XIII[e] siècle, et Cimabue lui-même. Seules, les proportions allongées du maigre corps, comme aussi le linge s'étendant jusqu'au genou, nous montrent Giotto se rattachant encore à la tradition antérieure. Ce qui nous apparaît et nous touche, ici, ce n'est point la torture d'une mort violente, mais bien la paix solennelle et sainte de la mort : c'est elle qui se traduit dans le mouvement un peu rentrant de la figure presque droite, dans cette tête qui se penche en avant, très doucement, entourée d'une fine chevelure. On a l'impression que le dernier regard des yeux, maintenant fermés, a béni les fidèles rassemblés sous la croix. Là-haut, sur la croix, l'angoisse a été domptée par l'amour : mais, au contraire, elle domine les cœurs aimants abandonnés sur la terre. Seule Marie, évanouie, est maintenant délivrée de la douleur en même temps que de la vie : chez les autres personnages, la douleur et l'amour se livrent un combat désespéré. Et cependant, déjà le lieu de l'injuste martyre se transforme en celui du salut du monde. Madeleine, à travers ses larmes, contemple l'acte glorieux de la Rédemption ; une force de foi, miraculeusement éveillée, anime le capitaine païen, qui lève les yeux au ciel ; et, tandis que le bourreau s'enfuit, épouvanté et plein de remords, voici qu'approchent, cherchant appui et consolation, les représentants de l'humanité future, saint François et les siens !

Après une révélation comme celle-là, une représentation comme celle d'un miracle accompli par François n'a guère

d'éloquence pour nous : cette représentation, déjà décrite, et qui nous fait voir la *Résurrection de l'enfant tombé par la fenêtre*, se trouve sur le mur du transept du nord. Quant à la singulière fresque du mur de l'ouest, qui nous montre *François auprès d'un squelette couronné*, celle-là nous occupera plus tard, quand nous aurons à parler des allégories. Que si, maintenant, nous comparons ce cycle de *Scènes de la vie du Christ* avec le cycle ultérieur de Padoue contenant toute l'histoire du Rédempteur, les peintures d'Assise nous apparaîtront pleines d'une réserve singulière. C'est avec une timidité délicate que Giotto s'approche, pour la première fois, de ces grands sujets. On dirait qu'il cherche à éloigner de nous les saintes figures, à nous les montrer à distance, comme transfigurées ; tandis que, à Padoue, il les maintient immédiatement en contact avec nous. Là-bas, dans la chapelle de l'Arena, il est absolument dramaturge ; ici, il n'est encore qu'un conteur de légendes, à la manière des poètes de *laudes* ombriens, tout en s'élevant déjà bien au-dessus de ceux-ci par la perfection du sentiment artistique et la grandeur du style. De là vient que nous rencontrons, à Assise, maints motifs charmants qui ne reviennent plus dans les fresques de Padoue ; et la différence se fait également sentir dans le coloris. Tandis que les fresques de la chapelle de Saint-Nicolas nous ont montré une tendance de Giotto vers les tonalités claires, ici, la pâleur de la période romaine (1298-1300) se change en un coloris plus chaud et plus vivant : les tons locaux, le bleu, le rouge cerise, le vert de mousse, et le jaune, sont encore très doux, légers et transparents ; mais l'effet d'ensemble est déjà beaucoup accentué et plus pictural. Les contours gardent une certaine maigreur, mais sont mieux proportionnés ; les têtes font voir une conformation plus allongée du nez ; et les têtes de vieillards, en particulier, ont sensiblement gagné en énergie d'expression. Sous ce rapport, le style de ces fresques constitue une transition entre la période de jeunesse, que rappelle encore la grande abondance des figures, et cette maîtrise de la pleine maturité que va nous révéler le cycle de la chapelle de l'Arena.

Pl. [illegible]



GIOTTO. — SAINTE MADELEINE ET L'ÉVÊQUE PONTANO

(Assise, Eglise inférieure.)

Au-dessous des peintures de Giotto, sur les murs du nord et de l'ouest, se trouvent certaines figures de saints : nous aurons à en parler tout à l'heure, lorsque nous étudierons l'œuvre de Simone Martini et des Siennois à Assise. En ce moment, nous avons à y suivre jusqu'au bout l'œuvre de Giotto et de ses élèves.

C. — La chapelle de la Madeleine.

Cette chapelle terminale de la nef, contiguë au transept, a été commandée, d'après une tradition universellement répandue, par Tebaldo Pontano de Todi, qui fut évêque d'Assise entre 314 et 329 : Féa, qui reproduit le premier cette tradition, et sur lequel s'est ensuite appuyé Papini, prétend même démontrer l'exactitude de la tradition susdite par les armoiries de la chapelle, qui montrent une triple porte blanche sur fond rouge : car ces portes, suivant lui, représentent des ponts, et répondent au nom de Pontano. L'ancienne description, d'autre part, désigne comme fondateur de la chapelle Pierre Damien, évêque de Sabino; et Angeli, de son côté, affirme que la chapelle a été consacrée sous le généralat de Bonaventure, sans indiquer sur quelle autorité repose cette affirmation. Deux fois nous voyons, sur les fresques des murs, l'homme pieux qui a commandé l'exécution de ces fresques : un vieillard agenouillé, avec des traits émaciés et pleins de bonté; la première fois, il saisit la main de sa sainte patronne, vêtu d'un manteau aux longs plis, et coiffé d'un petit bonnet (pl. 39); la seconde fois, il nous apparaît en costume épiscopal. Mais cela ne nous empêche point, malheureusement, de manquer de tout point d'appui solide pour fixer la date de ces fresques, infiniment intéressantes, représentant la *Vie de sainte Madeleine*, confondue ici, comme déjà dans la plupart des œuvres d'art de ce temps et des périodes suivantes, avec sainte Marie l'Égyptienne. Angeli, le premier, indique un nom de peintre, à propos de ces fresques, le nom de Buffalmacco : mais, sans doute, il aura mal lu Vasari, ou en aura tiré une interprétation arbitraire.

Vasari parle bien, en effet, dans la *Vie de Buffalmacco*, de deux chapelles que ce maître aurait peintes dans l'église inférieure : la chapelle de Sainte-Catherine, en 1302, et la chapelle du « cardinal Alvaro », ce qui signifie, évidemment, du cardinal Albornoz [1]. Or, la chapelle du cardinal Albornoz et la chapelle de Sainte-Catherine sont une seule et même chapelle ; et il n'est donc pas impossible que, pour la seconde chapelle dont il parle, Vasari ait eu en vue la chapelle de la Madeleine. Mais, en tout cas, une telle hypothèse ne nous avance guère, car nous ne savons absolument rien de la manière de Buffalmacco. Crowe et Cavalcaselle, qui, de même que Forster, soulignent le caractère tout giottesque des peintures de la chapelle, attribuent celles-ci à Puccio Capanna, comme au plus ancien élève de Giotto ; Guardabassi et Fratini, d'autre part, les attribuent à Taddeo Gaddi. Mais faut-il donc nécessairement que ces peintures soient l'œuvre d'un élève, et tout ne nous dit-il pas, au contraire, que c'est le maître lui-même qui a travaillé ici ; que, certainement, c'est lui qui a dessiné les compositions ; et que l'exécution même est, en grande partie, de sa main ? Le style est d'une telle grandeur, le sentiment d'une telle élévation, que ces fresques ne peuvent être comparées qu'à celles de l'Arena de Padoue. Plus chaudes et plus pleines de ton que les *Allégories* et les *Scènes de la vie du Christ*, elles nous offrent un intermédiaire direct entre ces peintures et celles de Padoue. Elles ont dû être exécutées fort peu de temps avant le départ de Giotto pour Padoue, en 1306. Le coloris seul autorise à douter que Giotto lui-même ait achevé l'exécution des fresques. Le ton du fond, qui apparaît souvent, est d'un rouge un peu lourd pour Giotto, et inaccoutumé chez lui. De même encore, plusieurs vêtements ont un ton rouge cinabre, très vif et profond, que je n'ai jamais rencontré ailleurs dans aucune œuvre de Giotto : en un mot, on a toujours le droit de supposer que le maître a eu, ici, pour collaborateur un élève particulièrement bien doué, à moins que

1. Vasari, I, pp. 507 et 517.

l'on ne veuille admettre, plutôt, que ces traits constituent une phase définie dans le développement du génie du maître[1]. Considérons maintenant, rapidement, les sujets des peintures :

Mur de gauche : 1. Dans le haut : *Marie l'Égyptienne est agenouillée en prière*, tournée vers l'évêque Zosime, debout devant un autel, et qui lui tend la communion. A gauche, trois prêtres assistent à la scène. Quatre anges emportent la sainte au ciel, au-dessus, dans une *mandorla*. La composition est simple, mais infiniment expressive (pl. 40).

2. *Le Repas chez le Pharisien.* — Dans une salle, au bout d'une table couverte, le Christ est assis, désignant de la main droite la Madeleine, à genoux, qui lui baise les pieds. Derrière la table, on voit l'hôte de la maison, considérant le Christ avec une surprise un peu scandalisée; et il y a là aussi Pierre, un second Pharisien et Jean. Trois jeunes garçons s'occupent du service. Toute la scène est d'un mouvement et d'une expression grandioses, tout à fait dignes de Giotto, et traités dans son style.

3. *La Résurrection de Lazare.* — La composition ressemble beaucoup à celle de la fresque de l'Arena. De la gauche s'avance le Christ, solennellement, suivi par des disciples, et la main étendue pour bénir; devant lui s'age-

1. Il y a, à Assise, une fresque qui se rattache de très près à celle de la chapelle de la Madeleine : c'est, dans une salle du couvent transformée aujourd'hui en *palestra*, une représentation du *Christ en Croix*, entouré d'anges flottant, et ayant à ses pieds, en plus de Marie et de Jean, saint Pierre, saint Antoine de Padoue, saint Louis évêque et sainte Claire. L'œuvre est des plus importantes : il serait difficile de l'attribuer à Giotto lui-même, mais elle doit avoir été peinte par un élève de très grand talent, et son coloris nous révèle précisément le même maître qui a colorié les fresques de la chapelle de la Madeleine. Les figures sont d'une ampleur toute monumentale, avec une dignité admirable dans l'expression comme dans les contours; et les plis des vêtements accentuent encore cette impression de dignité solennelle. Mais quel peut bien avoir été cet élève de Giotto? Puccio Capanna? Stefano Fiorentino? nous ne pouvons, sur ce point, que deviner à tout hasard. En tout cas, je crois bien retrouver la main du même peintre dans une *Vierge* du musée de Parme (n° 446). — On a pensé aussi à Giottino; mais les figures de ce maître diffèrent essentiellement de celles des fresques d'Assise.

nouillent les deux sœurs ; à droite, deux hommes, dont l'un a relevé son manteau sur son nez, tiennent Lazare ressuscité et debout dans son linceul. Derrière, un vieillard, stupéfait, lève les bras avec un mouvement tout giottesque. Au premier plan, un More s'apprête à relever le couvercle d'un cercueil, soutenu par un jeune garçon. Ici encore, aucun doute n'est possible, tout manifeste le génie et la main de Giotto.

4. Un *évêque* à barbe grise (Ruffin ou Zosime) pose une main sur la tête d'un autre évêque, agenouillé, devant lui.

5. *Une sainte,* tournée à demi vers la gauche.

Mur de droite : 6. Dans le haut. Au milieu d'un paysage rocheux, *deux anges emportent Madeleine agenouillée, en prière,* et, là encore, toute recouverte de ses cheveux.

7. *La scène du « Noli me tangere ».* — A droite, sur un terrain rocheux, Madeleine est agenouillée, étendant passionnément les mains vers le Sauveur, qui s'avance dans une gloire de rayons, et qui, avec un raccourci fautif de la main droite, la repousse, tandis qu'il tient, dans sa main gauche, une bêche. Deux anges flottent au-dessus du groupe. A gauche, deux autres anges, plus grands, sont assis sur le cercueil. Cette scène est, ici, représentée d'une façon presque encore plus vivante qu'à Padoue, où, d'ailleurs, elle est composée d'une manière toute pareille.

8. *Le miracle du marchand de Marseille.* — Sur une mer agitée, un bateau, conduit par deux anges, amène Marie, Marthe, Lazare, et deux autres saints dans le port de Marseille, caractérisé par un phare et une porte de ville. A gauche, au premier plan, la femme du marchand repose, endormie, dans une île. Un marin, dans une barque, s'approche d'elle. Giotto a fait ici l'audacieuse tentative de reconstituer un paysage étendu et développé. La perspective lui a très suffisamment réussi, pour l'aspect d'ensemble : mais il en a complètement détruit l'effet, en donnant des dimensions beau-

coup trop grandes au bateau qui contient les saints, afin d'attirer sur lui l'attention principale. Cette grosse erreur artistique choque, d'abord, le spectateur; mais un examen plus approfondi lui fait découvrir que la scène est le résultat d'une intention très grande et très belle, et que, seules, les extrêmes difficultés de la perspective ont empêché Giotto de la réaliser.

9. *Sainte Madeleine, appuyant la main droite sur le vieux Donateur agenouillé.* — Ce dernier est le même personnage que l'évêque de la scène 4.

10. La figure en buste *d'un ange*, avec une boule dans les mains.

Mur d'entrée : 11. Au-dessus de l'arc. *Zosime donne son manteau rouge à Madeleine,* qui passe la tête hors d'une grotte.

Mur de la fenêtre : *des saintes*. A gauche : *une femme tenant un tambourin,* et l'inscription : « *Maria soror Moysi* ». Une autre *sainte femme* aux longs cheveux, avec un vêtement en forme de chemise, laissant libre la poitrine et les bras. A droite : *sainte Hélène,* coiffée d'un chapeau en pointe, avec l'inscription « *Helena Mater* »; et une *autre sainte* avec une palme.

Dans l'encorbellement de l'entrée, de chaque côté, *six saints,* à gauche, *Pierre*, avec cette inscription : « *Obedire oportet Deo magis quam hominibus* » ; *Matthieu;* un *jeune saint,* avec un manteau blanc, embrassant une croix ; un *guerrier* à barbe blonde, un *ange,* une *sainte*. A droite, un *saint* à barbe grise, un *patriarche* ou un *prophète;* un *patriarche* tenant un globe ; *Augustin; deux saintes,* dont l'une tient une rose.

Au plafond, dans quatre médaillons : le *Christ*, *Marthe, Lazare,* et *Madeleine* avec un vase.

Dans l'enfoncement des fenêtres : des *saintes* à mi-corps.

Enfin, dans l'entrée de la chapelle, des *têtes de franciscains.*

Toutes ces fresques sont animées d'un sentiment de sérieux profond et de noble retenue ; et leur ensemble, comme aussi chacun de leurs détails, attestent un progrès considérable à la fois en simplicité et en compréhension de l'effet monumental. Déjà le peintre-conteur des légendes précédentes se transforme entièrement en un véritable peintre, exprimant aux yeux le caractère divin de notre humanité. Jamais, aucun autre artiste, par exemple, n'a donné une signification aussi symbolique ni aussi touchante au baiser de la pécheresse : cet acte, tel que nous le représente Giotto, manifeste l'effacement du péché par l'amour, dans les âmes élues. Une telle peinture peut fort bien, au point de vue de la profondeur infinie de son expression, supporter la comparaison avec la *Cène* de Léonard. Quant à la *Résurrection de Lazare,* il est difficile de décider si c'est ici ou à Padoue que Giotto l'a revêtue d'une forme plus sublime. A Padoue, il a cru devoir corriger le rapport dramatique et esthétique des groupes de gauche avec ceux de droite : mais, pour l'esprit général de la composition, pour l'émotion de la scène, il n'a fait que reprendre, dans la seconde version, les données de la première. Pareillement, il n'a presque rien changé, dans son cycle de Padoue, à la merveilleuse incarnation des aspirations humaines, telle qu'il l'avait figurée dans son *Noli me tangere* d'Assise : il s'est borné à supprimer la gloire de rayons qui, dans la première version, entourait le corps transfiguré du Christ, et à adoucir l'expression du visage du Sauveur en y mettant un sentiment de sympathie toute humaine.

Que si, au sortir de cette chapelle, on revient considérer les *Allégories* au-dessus du maître-autel, on est frappé des nombreux points de ressemblance qui se présentent entre les deux œuvres. Les têtes d'hommes barbus, en particulier, et les têtes d'anges, sont pareilles de part et d'autre. Et toujours l'on se pénètre davantage de la conviction que tout cet ensemble de fresques du transept, de la chapelle Saint-Nicolas, et de la chapelle Pontano, doit être attribué à un unique auteur, à Giotto, dont il nous présente le développement dans

toute la série de ses états successifs : la chapelle Saint-Nicolas nous montrant le passage du style juvénile de l'église supérieure à un style plus mûr qui, ensuite, continue de se former dans les fresques du croisement et du transept, pour s'élever enfin, dans les fresques de la chapelle Pontano, à une ampleur, une puissance, une élégance picturale, qui vont se retrouver sensiblement les mêmes dans les fresques de Padoue. Avec cela, bien des points restent encore mystérieux; et la part qui revient aux élèves de Giotto est très difficile à déterminer.

Les tribunes de l'église supérieure auraient été peintes, d'après Ghiberti et d'après Vasari, par un élève de Giotto, Stefano Fiorentino; celui-ci y aurait représenté une figuration allégorique, au milieu de laquelle se trouvait le *Christ crucifié*[1]. Le fait est que cette fresque inachevée a été remplacée, en 1623, par un *Jugement dernier* du chevalier Sermei, de telle sorte que nous sommes aujourd'hui réduits à n'en connaître la composition que par ce que nous en disent Vasari et les descriptions anciennes. Ces descriptions nous apprennent que le style, en particulier dans les têtes, s'écartait un peu de celui de Giotto, et faisait penser à un élève, peut-être Puccio Capanna, comme le rapporte Rodulphe. Par contre, il y a, dans l'église, des fresques d'un autre élève de Giotto qui se sont, heureusement, conservées jusqu'à nous. Ce sont ces peintures, au-dessus de la chaire, qui, comme je l'ai dit déjà, ont été attribuées par Vasari à Giottino. Sur le mur d'arrière de la niche, nous voyons figuré le *Couronnement de la Vierge*. Marie, en manteau bleu, les bras croisés, est assise sur un trône, à côté du Christ, qui lui pose une couronne sur la tête. A gauche et à droite, se trouvaient des groupes d'anges, dont il ne reste plus aujourd'hui que les petites têtes, d'un blond roux. Et c'est très justement que Vasari fait

1. Vasari, éd. Lemonnier, I, p. xx : *Nella chiesa d'Asciesi e di sua mano cominciata una gloria, fatto con perfecta e grandissima arte, la quale arebbe, se fatte stata finita, fatto maravigliere ogni gentile ingegno.* — Vasari, 1re édit., 1550, I, p. 152. — Vasari, éd. Milan., I, p. 450.

l'éloge de ces têtes d'anges, « si gracieuses, d'un sentiment si beau, si douces et si délicates, que, surtout lorsqu'on y joint le beau fondu de couleurs propre à ce peintre, elles montrent que celui-ci a été l'égal de tous les artistes qui ont vécu jusqu'alors[1] ». Et vraiment cette peinture se distingue par un sentiment tout particulier de beauté, et par un coloris d'une douceur très originale. Elle tient le milieu entre les fresques de Giotto dans la chapelle Peruzzi, à Florence, et le *Paradis* d'Orcagna ; et on est très suffisamment en droit de l'attribuer à ce peintre de la chapelle Saint-Sylvestre, à Santa-Croce de Florence, que Vasari nomme Giottino. La même attribution peut s'appliquer aux deux peintures qui se trouvent dans l'enfoncement de la niche, et qui représentent deux *Scènes de la vie de saint Stanislas,* canonisé en 1253 par Innocent IV : ces peintures rappellent beaucoup, par leur coloris, la pathétique *Pieta* du corridor des Offices. La première nous montre un évêque à barbe grise, debout devant une église, et entouré d'hommes en prières : cet évêque saisit de ses deux mains, un jeune homme nu, qui se relève d'un tombeau. L'autre fresque a pour sujet le *Martyre du saint :* devant la tribune d'une église, Stanislas est agenouillé; un homme lui tranche la tête, et un autre, à gauche, soulève le bras déjà coupé ; un troisième, à droite, soulève pareillement une jambe.

Évidemment d'une autre main, avec un dessin beaucoup plus imparfait, mais avec un sentiment beaucoup plus vif et plus passionné, est la petite fresque qui se trouve au-dessous de la peinture précédente : un *Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean.* Fea attribue cette fresque à Jean Gaddi, fils de Taddeo : mais il doit avoir confondu cette *Crucifixion* avec celle du transept nord. C'est aussi Fea qui, le premier, dans un inventaire des archives d'Assise, a découvert la mention d'un peintre nommé Fra Martino ; et tous les écrivains ultérieurs, jusqu'à Fratini, ont fait honneur à ce Fra Martino de

1. Vasari, I, p. 627.



GIOTTO. LA COMMUNION DE SAINTE MADELEINE
(Assise, Église inférieure.)

la série de fresques de cette partie de l'église inférieure[1]. Or, tout cela repose sur une erreur. Le passage de l'inventaire dit très nettement que, en 1344 et en 1347, le frère Martin a reçu « de la couleur bleue, et que, une fois, il l'a reçue pour peindre la chaire dans l'église supérieure ». Cette chaire étant ornée de reliefs, il ne s'agissait, probablement, que d'un travail de simple peinture décorative. En effet, on peut encore affirmer avec certitude que, sur cette chaire, les colonnettes étaient peintes en bleu, tandis que le feuillage était doré. On sait aussi, d'autre part, que ce même Fra Martino a exécuté des peintures dans le réfectoire du couvent : mais il est impossible d'identifier ce travail avec les fresques, aujourd'hui détruites, qui existaient au temps du P. Angeli. Elles représentaient la *Vierge avec l'Enfant et avec saint François,* entourée des saints de l'ordre. De la même façon, il n'y a aucun cas à faire de l'affirmation de Fea, qui attribue au susdit Martino la *Crucifixion* du transept nord et la *Vierge* de Simone Martini, qui se trouve au même endroit. Nous devons répéter encore que, pour ce qui est des fresques au-dessus de la chaire, dans l'église inférieure, l'opinion de Vasari est pleinement confirmée par l'étude critique de ces fresques. Elles prouvent incontestablement que Giottino est venu à Assise, bien que l'on n'y garde plus aucune autre trace de sa présence[2].

1. *Inventaire*, Ann. 1338. — Les passages suivants s'y trouvent ajoutés sur la p. 3 :

Anno Domini MCCCXLVII die IX madii reassignavit frater Martinus pictor fratri Stephano sacriste XVI uncias de azuro at duas libras et X uncias de cinabro coram fratre Michaele custode fratre Johanne loli frate odduto fratre Bartholomo et Johanne tabae (?).

Item habuit frater Martinus pictor de azurro X sacristie propergulo ubi predicatur in superiori ecclesia tres uncias. Et hoc fuit de voluntate custodis vicarii et plurium discretorum.

Item anno Domini MCCCXLIV die XVII madii habuit frater Martinus pictor da azurro quindecim uncias. Et hoc de mandato et voluntate fratris Thome vagnoli custodis ipso presente et fratribus Jacobo carnumis, Stephano dompne pocis Jacobo Joanis pro pictura refectorii.

2. Les fresques signalées par Vasari à l'église Sainte-Claire, à Assise, et une *Vierge*, au-dessus de la porte de la cathédrale, ont aujourd'hui péri. Ici encore, on a mal lu Vasari, et l'on s'est appuyé faussement sur lui pour attribuer à Giottino les fresques de la voûte, dans le chœur de Sainte-Claire : ces fresques représentent des saints, tandis que Vasari cite expressément, comme étant le sujet de la fresque de Giottino, la *Résurrection d'un enfant mort par saint François.*

Avant de quitter Giotto et ses élèves pour considérer l'œuvre des Siennois, arrêtons-nous un moment encore dans les chapelles qui, au nord de la nef, touchent à la chapelle de la Madeleine.

C'est, d'abord, la petite chapelle de Saint-Valentin, dont l'ancienne description nous apprend qu'elle a été fondée par le comte de Stropeto. On y a enterré le ministre franciscain d'Angleterre, Hugues de Hergilpo, mort en 1302[1].

La chapelle de Saint-Antoine-de-Padoue. — Cette chapelle a été bâtie sur l'ordre du cardinal Gentile de Montefiore, en 1300, de même que la chapelle de Saint-Louis et celle de Saint-Martin : nous le savons par l'ancien registre des sépultures. La vieille *Description* ajoute que cette chapelle, ainsi que le prouvaient des armoiries (aujourd'hui disparues), a appartenu ensuite à la famille des Lelli, et a été transmise par ceux-ci aux seigneurs de Pesaro, puis, en 1474, aux ducs d'Urbin. Le P. Angeli affirme, sans donner ses sources, que Giottino a décoré cette chapelle de fresques qui, en 1610, ont été effacées par Sermei. Les vitraux de la chapelle, dans le plus beau style de Giotto, représentent la *Légende du saint*.

La chapelle de Saint-Laurent a été construite, d'après l'*Ancienne description*, sur l'ordre de François Sforza, duc de Milan, ou encore de l'un de ses frères, évêque de Viterbe. Mais une telle affirmation est contredite par ce que nous apprend la chapelle elle-même, sur la date de sa construction.

La chapelle de Saint-Louis (aujourd'hui de Saint-Étienne). — Le témoignage unanime des sources anciennes, confirmé encore par les armoiries des vitraux, nous apprend que cette chapelle a été, sinon fondée, tout au moins décorée, sur l'ordre du cardinal Gentile. On ignore la date de sa consécration : le saint à qui elle est dédiée n'a été canonisé qu'en 1317. Le cardinal Gentile repose dans cette chapelle, ses restes y

1. La plaque mortuaire porte l'inscription suivante : *Hic jacet frater Hugo de Hergilpo, angelicus magister in sacra theologia, condam minister Anglie, qui obiit III idus septembris, Anno Dni MCC secundo. Orate pro anima ejus!*

ayant été transportés de Lucques en 1312 [1]. En 1573, Dono dei Doni, peintre d'Assise, reçut de la confrérie de Saint-Étienne la commande d'orner cette chapelle en y peignant des *Scènes de la vie du premier martyr.* [2]. Les fresques, très endommagées, qui se voient dans cette chapelle : un *Christ au Jardin des Oliviers*, et un *Martyre de saint Laurent*, œuvres grossières et maladroites, proviennent peut-être de la même main que les fresques de la chapelle de Sainte-Catherine, dont nous parlerons tout à l'heure [3]. Les vitraux, attribués par Fea à Angioletto de Gubbio, se rattachent, par leur style, à la seconde moitié du XIVe siècle. Dans cette chapelle se trouvait jadis un tableau d'autel de Niccolo Alunno, qui représentait le *Christ entouré de la Vierge et des saints François, Claire, Sébastien, Victorin, Ruffin et Roch :* mais cette peinture avait déjà disparu dès le temps de Papini. Plus tard, on a placé dans la même chapelle un tableau de Spagna, exécuté en 1516, et qui se trouve aujourd'hui dans la chapelle Saint-Jean : on y voit la *Vierge entourée de six saints*, saint François, sainte Claire, saint Antoine de Padoue, une sainte inconnue, sainte Catherine, et le roi saint Louis.

5. — *Les Siennois.*

La chapelle de Saint-Martin, également construite sur l'ordre du cardinal Gentile de Montefiore, est ornée de fresques que Vasari attribue à Puccio Capanna, que d'autres écrivains anciens ont attribuées à Giotto, ou à Buffalmacco, mais qui, depuis Fea, sont justement reconnues comme étant l'œuvre de Simone Martini. Et c'est assurément un fait digne de remarque, que le plus grand des anciens peintres siennois, Simone Martini, ait travaillé à Assise, de même qu'y a tra-

1. C'est ce que nous apprend l'ancien *Registre des sépultures.* — Sur Gentile, voy. les ouvrages, cités plus haut, de Ciacconius (II, p. 328), d'Eggs, (I, p. 259) et de Cardella, II, p. 56.
2. Le contrat est reproduit dans Fratini, p. 312.
3. *Ital. Forschungen*, III, pp. 324-330.

vaillé le fondateur de l'art florentin. De la date du séjour de Simone à Assise, nous ne savons rien de certain : mais la présence, parmi les saints, de l'évêque Louis, canonisé en 1317, prouve que l'œuvre doit avoir été exécutée après cette date[1]. Évidemment Gentile avait, en mourant, laissé un legs à la basilique [2]. Les fresques de Simone ont été décrites abondamment par un grand nombre d'auteurs, notamment Crowe et Cavalcaselle[3], ce qui nous dispensera d'une description détaillée. En dix scènes, elles racontent la *Vie de saint Martin* :

1. *Martin*, monté sur un grand cheval, d'un mouvement un peu maladroit, *partage son manteau avec un mendiant*, qui le suit en dehors d'une porte de ville.

2. *Le Christ*, vêtu de ce même manteau, *apparaît*, entouré d'anges, *à un jeune homme endormi*.

3. *Martin est sacré chevalier*. L'empereur le ceint de l'épée ; un valet lui met l'éperon. Des courtisans et des musiciens assistent à la scène.

4. *Martin repousse les présents que lui offre l'empereur Julien*, par confiance dans la croix, qu'il tient dans sa main gauche.

5. *La résurrection d'un mort*.

6. *Martin, évêque, plongé dans une extase* : un archiprêtre l'avertit de la fin de la messe.

7. *L'empereur Valentinien*, agenouillé dans une salle, *vénère Martin*, qui le bénit.

1. On travaillait encore à la chapelle en 1355, ainsi que le prouve un extrait du livre de dépenses mentionnant que, le 24 novembre, « Puciarellus Gunglani et Stephanus ont reçu de l'argent, *pro duobus diebus quibus juraverunt ad laborandum in Capella sci Martini* ». Il s'agissait évidemment de réparations. Les deux maitres susnommés ont travaillé aussi, en qualité de maçons, à la construction de l'*Infermeria*.

2. Agnès Gosche, dans son livre sur *Simone Martini* (Leipzig, 1899), a émis l'hypothèse que Gentile aurait simplement commandé la construction de la chapelle, et que les peintures avaient été exécutées sur l'ordre du roi Robert de Naples, frère de l'évêque saint Louis, et grand ami des franciscains. Mais aucun argument ne saurait prévaloir contre ce fait décisif, que c'est bien Gentile qui apparaît, comme donateur, dans l'une des peintures, et que ses armoiries se voient également dans les fresques.

3. Crowe et la Cavalcaselle, *D. A.*, II, 243, Dobbert, *K. u. K.*, III, p. 31 ; A Gosche, *op. cit;* etc.

8. Pendant que Martin célèbre la messe, *des anges ornent ses bras nus de pierreries*. Au-dessus de lui, flotte une boule de feu.

9. *La mort du saint :* deux diacres sont agenouillés près de Martin, étendu sur le sol. Un prêtre, entouré du peuple, lit les prières des agonisants. Au-dessus, des anges emportent l'âme au ciel.

10. *Les obsèques sont célébrées,* dans une église gothique, par un saint évêque, en présence d'une sainte femme, de Claire, et de laïcs chantant.

11 Sur le mur de l'entrée, sous un baldaquin gothique, *saint Martin tend la main au cardinal,* imberbe, agenouillé devant lui.

Dans l'enfoncement de l'arche de l'entrée, *huit figures de saints :*

12. *Le roi Louis et saint Louis l'évêque.*

13. *Claire et Élisabeth.*

14. *Antoine de Padoue et François.*

15. *Madeleine et Catherine.*

En outre, *des bustes de saints* sont peints dans l'enfoncement des fenêtres.

Ces fresques abondent en détails charmants, en mouvements gracieux et délicats, en sentiments d'une tendresse merveilleuse, comme aussi en traits réalistes, représentant les mœurs élégantes des cours. Dans l'ensemble, elles nous font voir un goût tout particulier de contours légers et élégants. Nulle part, peut-être, on ne peut mieux apprécier la différence entre le génie viril et tout dramatique de Giotto et l'élément lyrique et féminin de l'art de Simone. Mais, il est bien curieux, aussi, de voir comment Simone s'instruit au spectacle de l'œuvre de Giotto, comment il s'efforce à imiter, dans sa composition, la concentration, la sobre éloquence du maître florentin, comment il s'assimile l'art avec lequel Giotto place ses scènes dans de belles architectures gothiques, et comment il lui arrive même d'emprunter certains mouvements individuels aux fresques de la *Légende de saint François*.

Déjà Vasari[1] avait attribué à Simone les quelques figures en buste du transept nord, qui se trouvent sous le *Miracle de saint François*. Ces fresques représentent *saint François*, *le roi saint Louis*, *sainte Élisabeth*, *sainte Claire*, *saint Antoine de Padoue*, *la Vierge et l'Enfant*, *avec deux femmes*. Ce sont des figures infiniment délicates, pleines d'expression, avec de longues têtes amincies. Vasari veut qu'elles aient été achevées par Lippo Memmi : mais cette affirmation est tout à fait invraisemblable, car on ne constate, dans ces fresques, aucune différence de style ; par contre, il est possible que Lippo ait peint les figures à mi-corps des saints moines en prière, qui se voient au-dessous de la *Vierge* de Cimabue. Quant aux « petites histoires » et au « Crucifix fait en guise d'arbre de la croix », que Vasari attribue également à Lippo Memmi, dans le réfectoire du couvent, aucune trace n'en subsiste plus[2].

Ce sont encore des particularités tout siennoises qui nous apparaissent dans les fresques du transept sud, représentant la *Passion du Christ*. Vasari attribuait les scènes de la *Passion* à Puccio Capana, la grande *Crucifixion* à Pierre Cavallini, et la *Stigmatisation de saint François*, à Giotto[3] : ces attributions se sont maintenues jusqu'à Crowe et Cavalcaselle, qui, les premiers, nous en ont montré l'évidente fausseté, et ont établi que toutes les fresques en question provenaient d'une seule main, et de la main d'un peintre siennois : Pierre Lorenzetti. L'opinion des deux savants critiques a été également admise par Dobbert. Et, vraiment, c'est chose sûre que le style de ces fresques rappelle beaucoup celui de Pierre Lorenzetti ; mais, j'estime qu'il n'est guère possible de les attribuer à ce maître lui-même. A mon avis, elles sont l'œuvre d'un élève de Lorenzetti, qui ne s'élève pas à la hauteur de son maître, mais qui s'est entièrement assimilé sa manière. Les scènes figurées sont d'une composition très animée, et

1. Vasari, I, p. 557.
2. Id., 558.
3. Id., pp. 4° 3-375, et 540.

toutes remplies de petits traits réalistes d'observation de genre, extrêmement remarquables ; on y voit aussi une foule de types et de motifs d'une fantaisie et d'une force d'imagination très saisissantes : mais l'ensemble révèle un manque de vigueur originale dans la création des formes, comme aussi une certaine exagération affectée dans le sentiment. Les types sont bien ceux de Pierre Lorenzetti, mais maniérés, avec des nez épaissis à la pointe d'une façon caractéristique. Et partout se sent l'absence du soin et de la précision propres au grand maître siennois. Néanmoins, ces fresques, pour ce qui est de leur composition, sont d'un intérêt capital. Voici leurs sujets :

1° *L'Entrée du Christ à Jérusalem.* — Suivi des Apôtres, s'avançant deux par deux, le Christ, sur un âne, la main levée pour bénir, s'approche de la porte de la ville, d'où l'on voit sortir une foule épaisse d'hommes. Des enfants, avec des gestes très animés, étendent des vêtements sous l'âne, dont la figure a une vie extrême ; d'autres, cueillent des branches dans le fond. Il y a ici un contraste saisissant entre l'attitude solennelle du Rédempteur et les mouvements excités et pittoresques de la foule, tandis que, d'autre part, le fanatisme des pharisiens barbus est représenté avec une grandeur remarquable.

2° *La Cène.* — Dans une architecture ornée de *putti* à l'antique, les Apôtres sont assis autour d'une table, une partie vue de dos. Parmi eux se trouve Judas, prenant le morceau de pain qui lui est tendu par le Christ, à travers la table. A gauche, une scène de genre très curieuse, où se manifeste tout particulièrement l'esprit inventif et observateur de l'artiste : un serviteur, accompagné d'un chat et d'un chien, s'occupe de laver la vaisselle, pendant qu'un de ses collègues l'entretient de ce qui se passe dans la salle voisine.

3° *Le Lavement des Pieds.* — Le Christ lave les pieds de Pierre, qui appuie respectueusement une main sur sa tête. Les autres Apôtres considèrent la scène, avec des poses et des gestes d'une observation très fine ; l'un d'eux est en train de dénouer ses sandales.

4° *L'Arrestation.* — Les soldats arrivent de la gauche, par une porte de jardin, et se pressent autour du Christ, dont Judas s'approche avec un geste hypocrite. Les disciples s'enfuient derrière une colline; seul, Pierre est resté et se jette sur Malchus.

5° *Le Suicide de Judas.* — Le traître, perdant ses boyaux, est pendu à un balcon.

6° *La Flagellation.* — En présence de Pilate, conçu à la manière d'une statue antique, et trônant entre deux guerriers, le Christ est fouetté par deux bourreaux. De la fenêtre d'un palais, une femme regarde, accompagnée d'un petit garçon qui laisse courir un singe sur la balustrade. C'est encore là une charmante petite scène de genre, et, de nouveau, l'architecture est ornée de *putti* nus.

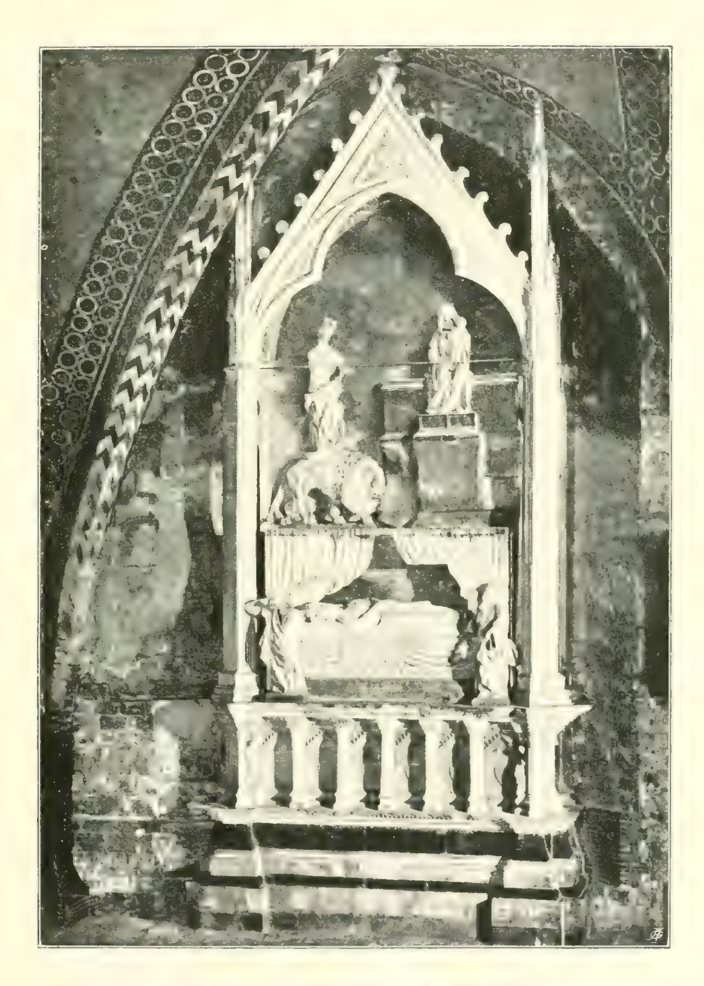
7° *Le Portement de Croix.* — Jésus, suivi de femmes et d'hommes à cheval, est sorti de la porte de la ville. Devant lui, les deux larrons sont traînés au Golgotha. Des cavaliers, très animés, donnant des ordres, forment la pointe du cortège.

8° *La Crucifixion.* — La composition est très riche en figures, avec nombre de guerriers à pied et à cheval. Le Christ, sur la croix, est entouré d'anges en déploration. La fresque a été détruite, au centre, par un autel, élevé plus tard en cet endroit.

9° *Le Christ aux Limbes.* — Avec un mouvement plein de puissance, le Christ s'avance par-dessus le diable, précipité sur le sol, et caractérisé par un corps simiesque et des ailes de chauve-souris. Le Sauveur tend la main à un Patriarche, avec un très riche ornement de cheveux et de barbe.

10° *La Descente de Croix.* — Nicodème, Jean, et les saintes femmes reçoivent douloureusement dans leurs bras le corps, qui vient d'être descendu de la croix. Joseph arrache un clou des pieds, que Madeleine est en train de baiser.

11° *La Mise au Tombeau.* — Les amis, avec des signes d'affliction mêlée de respect, déposent le corps dans le sarcophage.



TOMBEAU DE JEAN DE BRIENNE
(Assise, Église inférieure.)

12° *La Résurrection.* — Le Christ, adoré par deux groupes d'anges, se dresse hors du sarcophage, devant lequel les soldats sont profondément endormis, toujours avec des attitudes admirablement observées.

En outre, on voit encore, dans la chapelle, les sujets suivants :

13° *La Stigmatisation.* — François, agenouillé devant une niche, le regard épouvanté, reçoit les stigmates du Christ, qui flotte au-dessus de lui. Sur un bloc de rocher, le faucon. A droite, devant la chapelle, un frère lisant.

14° *La Vierge avec saint François et saint Jean* (sous la *Crucifixion*). — *Le Christ en croix* et le *portrait du donateur,* un laïc imberbe d'une quarantaine d'années, ayant auprès de lui ses armoiries (un lion doré sur champ blanc). — Sous la *Descente de croix*, les figures en buste de *quatre saints.*

Enfin, c'est de la même main que nous vient le tableau placé dans la chapelle de Saint-Jean, et qui représente la *Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint François.* Vasari a noté que les armoiries susdites sont celles de Gautier, duc d'Athènes, ce qui a autorisé tous les écrivains ultérieurs à affirmer que c'est ce personnage qui est représenté sous la forme d'un saint cavalier, se trouvant à gauche dans la fresque de la *Crucifixion :* mais cette hypothèse, que Vasari lui-même ne donne que pour telle, manque de tout fondement. Qui a pu être ce donateur, et en quelle année ont été exécutées ces fresques ? C'est ce que l'on ignore absolument.

6. — *Les autres œuvres de sculpture et de peinture.*

A côté des peintures du XIVe siècle, conservées dans la basilique d'Assise, il convient de nommer ici quelques œuvres de sculpture. Le *Tombeau de Jean-Gaëtan Orsini* a déjà été mentionné. A une date un peu antérieure, dans les environs de 1300, paraît appartenir un autre tombeau plus grand, connu sous le nom de *Tombeau de la reine de Chypre* (pl. 41).

Il se trouve dans le transept oriental. Sur la substruction, formée de sept pilastres à chapiteaux archaïques, repose, étendue tout du long sous un haut faîte fermé en feuilles de trèfles, la figure de la personne morte; et deux anges, avec un mouvement d'une grande animation, mais, un peu maniérée, écartent le rideau devant elle; au-dessus, à gauche, apparaît un lion, et plus haut encore, une figure de femme assise; à droite, un peu plus haut, la Vierge avec l'Enfant. On sait que Vasari attribue ce monument à son Puccio; et c'est, sans doute, d'après une tradition régnant à Assise qu'il l'appelle le *tombeau d'une reine de Chypre*, car ce titre nous apparaît déjà dans le *registre des sépultures* de 1509. En tout cas, le monument en question ne saurait être antérieur à la fin du XIIIe siècle, car il atteste clairement l'influence des Pisani, et surtout de Nicolas, mais peut-être aussi, déjà, de Giovanni. C'est un travail assez grossier et gauche, œuvre d'un artiste local de second ou de troisième rang. Quant au personnage enseveli là, l'hypothèse la plus vraisemblable est celle de Papini, qui veut que ce tombeau renferme le corps de Jean de Brienne, roi de Jérusalem [1]. Papini, en effet, s'appuie, d'une part, sur le témoignage de Barthélemy de Pise, dans ses *Conformitates* (*fructus* 8), et, d'autre part, sur les armoiries du tombeau, qui nous font voir une roue entourée de quatre croix. Jean de Brienne, qui porta la robe franciscaine, est mort à Constantinople en 1237. On ignore la date de la translation de son corps. Peut-être celle-ci a-t-elle eu lieu sur l'ordre de la fille du défunt, Marie, Princesse d'Antioche, qui, après avoir vécu à Ptolémaïs et à Chypre, est venue se fixer en Italie dès 1268, en cédant à Charles d'Anjou ses droits sur le royaume de Jérusalem. Et peut-être est-ce de là qu'est venue la légende suivant laquelle le personnage enterré à Assise serait une reine de Chypre; en même temps que l'on représentait comme un cadeau de cette reine le grand vase installé près de la porte d'entrée, vase que la susdite reine aurait donné tout rempli d'or, pour les dépenses de l'église.

1. *Notizie Sicure*, p. 329.

D'une date un peu postérieure est un monument voisin, assez semblable au précédent, mais d'une ornementation plus riche : le *Tombeau de Nicolas Specchi*. Celui-là ne comporte point de figures, mais nous fait voir un faîte posé sur des colonnes torses, qui s'appuient sur une substruction ornée de nombreuses colonnettes[1].

Une fixation plus précise nous est possible pour la date de la *chaire* de l'église supérieure : celle-ci, en 1347, comme nous l'avons vu, était déjà suffisamment avancée pour que l'on pût charger le frère Martin de la colorier. Elle est pentagone, et formée de colonnettes torses, qui supportent des chapitaux à l'antique, très ornés ; sur trois côtés elle est décorée des figures en relief des saints François, Louis et Antoine ; et elle s'appuie sur une console chargée de feuilles d'acanthe. Or ce travail nous fait voir, dans tous ses détails, de grandes analogies avec les restes de cette autre chaire qui s'est conservée dans un des coins de la Place du Marché, d'Assise, et une notice d'un livre de dépenses nous apprend que cette dernière chaire a été exécutée par un certain Nicolas de Bettena [2]. Il me paraît donc très vraisemblable que c'est également à ce maître qu'est due la *chaire* de l'église supérieure.

Dans la seconde moitié du XIVe siècle, deux chapelles de l'église inférieure ont reçu une décoration picturale. La plus ancienne et la plus grande des deux est :

La chapelle de Sainte-Catherine, ou du Crucifix, dans le transept oriental. Elle a eu pour fondateur le cardinal Gilles Albornoz, ce bienfaiteur de l'église que nous avons vu déjà faisant construire, en 1353, la nouvelle *infermeria*. Ce prélat a été enterré dans la susdite chapelle en 1367 [3].

1. Les armoiries du tombeau nous font voir trois anneaux. Malgré toute sorte de recherches et de suppositions, on ignore quel est au juste le personnage enseveli dans ce tombeau. Le nom d'un Nicolo Specchi nous est donné par une tradition qui n'a rien d'autorisé.

2. *Livre de dépenses*, L, (1352-1364) : *Item, die XXI dicti mentis, magistro Nicolao de lictonio, pro opere pulpito platee communis Ass. IIII flor. etc.* — Voy. aussi Fratini, p. 188.

3. *Registro delle Sepolture*, et *Ancienne Description*.

Cependant, certains passages des écrivains anciens me portent à croire, comme je l'ai dit déjà en décrivant l'architecture de l'église, que la construction de cette chapelle est du même temps que celle des chapelles étudiées précédemment, et que le cardinal n'a contribué qu'à sa décoration intérieure. Cette hypothèse, qui repose sur la ressemblance architecturale de la chapelle Sainte-Catherine et des chapelles voisines, est encore confirmée par la verrière de la chapelle, qui date, évidemment, de la première moitié du XIV[e] siècle, et qui est même d'un style plus ancien que les verrières des chapelles Saint-Louis et Saint-Antoine. J'ignore où Fea a pris le renseignement qu'il nous transmet, et d'après lequel ces verrières seraient l'œuvre de Bonino d'Assise, en collaboration avec son élève Angeletto de Gublio[1]. Mais si les verrières sont sûrement antérieures à 1354, les fresques, par contre, sont d'une date postérieure, et ne remontent pas au delà du premier tiers du XV[e] siècle. Elles sont l'œuvre d'un médiocre artiste ombrien, qui rappelle par bien des détails la manière d'Ottaviano Nelli, tout en restant fort au-dessous de ce maître. Nous y voyons des types très raides et grossiers, à côté d'autres, notamment des visages de femmes, d'une grâce maniérée ; les mouvements sont maladroits, l'exécution faible. Papini a cru reconnaître, dans l'auteur de ces fresques, un certain Pace de Faenza, mentionné dans le *Livre de dépenses* du 21 décembre 1354 : mais il ne saurait être question ni de ce Pace, ni de Buffalmacco, à qui Vasari attribue les fresques de la chapelle de Sainte-Catherine[2]. Je vais décrire rapidement les sujets de celles-ci, uniquement pour l'intérêt iconographique de ces sujets eux-mêmes.

Mur de droite : 1° *Catherine devant Maxence.* — Elle est debout, la main levée vers le ciel, entourée par des trabants, devant l'empereur assis sur son trône ; à droite, des jeunes

1. *Descrizione*, p. 11.

2. Vasari, I, pp. 507 et 517. — Crowe et Cavalcaselle placent la date de ces fresques vers la fin du XIV[e] siècle (éd. ital., II, 75).

gens des deux sexes dansent au son de mandolines, tandis que d'autres viennent d'arrêter leur danse, ayant eu l'attention attirée sur Catherine.

2° *Catherine*, coiffée d'une couronne, est *agenouillée devant un autel* et baise une figure de la Vierge que lui présente un homme en robe grise.

A droite, nous la voyons s'évanouir devant l'autel, pendant que Marie et l'Enfant lui apparaissent, et que le petit Jésus lui passe une bague au doigt.

Mur de gauche : 3° A côté de l'empereur, trônant à droite, Catherine est debout, le doigt levé vers le ciel; elle discute avec un groupe de philosophes, assis à gauche, et qui paraissent écouter avec attention.

4° Au milieu, les philosophes sont représentés dans les flammes. A droite, des spectateurs. A gauche, des hommes entourent un jeune garçon qui tient un papier.

Enfoncement de l'arche d'entrée : 5° A gauche, *Catherine agenouillée;* des bourreaux l'ont attachée à une roue, que deux anges viennent de rompre avec leurs épées; les valets des bourreaux s'enfuient. L'empereur considère la scène par une fenêtre.

6° Devant un édifice, contenant une salle du style de la Renaissance et à l'entrée duquel l'empereur apparaît donnant des ordres, un bourreau vient de couper la tête de Catherine, gisant sur le sol, et remet son épée au fourreau, pendant que des anges flottants emportent la sainte pour la déposer dans un tombeau, que l'on aperçoit sur une montagne.

7° Dans une prison, à droite, Faustine, la femme de l'empereur Maxence, est agenouillée devant Catherine. A gauche, dehors, la suite de la princesse attend avec des chevaux.

8° *Un bourreau décapite Faustine,* agenouillée dans un paysage, devant de nombreux spectateurs. Et l'on voit aussi comment, sur l'ordre de l'empereur qui vient d'entrer dans la chambre à coucher, la princesse est frappée à la

poitrine, tandis qu'un autre bourreau la tire par les cheveux.

9° *Trois saints :* l'évêque Louis, Eugène, et un troisième évêque.

10° Devant le pape Clément, le donateur est agenouillé : un homme âgé en robe de cardinal ; à gauche un évêque ; à droite, saint François.

Dans l'enfoncement des fenêtres : figures en buste des *quatre Évangélistes*, des *Pères de l'Église*, de *Prophètes*, et d'*Apôtres*.

D'un style analogue, et probablement de la même date, est une fresque du transept sud, non loin du portail. Elle représente la *Vierge*, assise sur un trône que décorent les statuettes des vertus, tenant dans une main un lis : elle étreint, de l'autre main, l'Enfant debout, et qui tient dans la main un chardonneret. A gauche, debout, Antoine ermite et François ; à droite, un évêque. L'auteur de cette fresque est, lui aussi, apparenté à Ottaviano Nelli ; et souvent même on a attribué la fresque à ce maître. D'autre part, Fea, s'appuyant peut-être sur une signature aujourd'hui disparue, désigne comme étant l'auteur de la fresque Niccolo di Giovanni, et ajoute que cette fresque a été restaurée, vers 1500, par Nicolas Alunno [1].

D'une date évidemment postérieure est la CHAPELLE DE SAINT-ANTOINE ABBÉ, contiguë au transept oriental. Elle contenait autrefois des fresques attribuées par Vasari à Pace de Faenza, et représentant l'*Histoire du saint abbé* [2] : mais rien ne reste plus de ces peintures. Cependant, l'affirmation de Vasari sur ce point paraît vraisemblable, car nous avons vu que le *Livre de dépenses* de 1354 fait mention d'un peintre nommé Pace [3]. Et le susdit Pace doit avoir demeuré longtemps à Assise, car

1. *Descr.*, p. 19.

2. Vasari, I, p. 405. — *Dicesi che costui lavaro in Acesi in fresco, nella capella di Sant' Antonio, alcune istorie della vita di quel Santo, per un duca di Spoleti ch'è sotterrato in quel luogo con un suo figliuolo : essendo stati morti in certi sobborghi d'Ascesi combattendo, secondo che si vede in una lunga inscrizione che è nella cassa del detto sepolcro.*

3. *Livre de dépenses*, L. 21 decembre, 1354. — Le peintre reçoit cinq florins. — Voy. encore Fratini, p. 193.

une notice, publiée déjà par Fea, nous apprend qu'un certain Vagnuzzo di Francesco, d'Assise, par son testament du 2 août 1360, a laissé 80 florins pour faire décorer de fresques la chapelle de Saint-Antoine[1]. Le tableau d'autel que conserve cette chapelle, un *Christ en croix,* entouré des saints Antoine ermite, Léonard, François et Claire, est de Tiberio d'Assise. Les tombeaux de la chapelle, — deux sarcophages, reposant sur des lions couchés, avec les figures, gauchement sculptées, des morts, — renferment les restes des deux comtes de Spolète, Blasco et Garcia.

Il ne nous reste plus à signaler, pour terminer la description de la basilique d'Assise, que les *stalles du chœur* dans les deux églises. Celles de l'église inférieure, plus simples, datent des années 1467-1471, ainsi que nous l'apprenons par un livre de dépenses. Ce livre nous montre, d'abord, un certain Paolino de Gubbio travaillant à ces stalles; puis c'est, le 20 décembre 1467, Apollonio de Giovanni dalle Ripe Transune, avec l'assistance d'un certain Crispolto da Bettona, nommé à plusieurs reprises en 1468. Enfin, le 6 novembre de cette même année, nous voyons apparaître, au travail des stalles, Thomas de Florence, à qui sont confiés les *quadri di prospettiva*. En avril 1471, tout le travail est terminé[2].

Les stalles de l'église supérieure, conservées longtemps dans une des salles du couvent, dépassent de beaucoup les précédentes en richesse d'ornementation. La rangée supérieure des sièges nous fait voir, au-dessus de niches en coquillage, des faîtes gothiques avec un feuillage de style Renaissance, et, sur les bras, des figures en buste, d'un dessin ample et fort. Ces figures représentent, outre l'*Annonciation*, les portraits de *Sixte IV*, du *général Samson,* et des *principaux franciscains*. La rangée inférieure des sièges a, dans ses intarses, au lieu de figures, des représentations de toute sorte d'objets. Une inscription nous fait connaître, à la fois, les noms du fondateur et de l'artiste :

1. Féa, p. 11. — Conf. Fratini, p. 198.
2. *Livre de dépenses,* de l'année 1467.

M. F. Samson generalis fieri curavit. Dominicus de Sancto Severnio me fecit MCCCCCI.

En outre, un livre de dépenses nous apprend le temps employé par Dominique de San Severino à ce travail, d'un goût et d'un fini remarquables. Dès le 3 août 1491, contrat est passé avec *Magister Dominicus*, nommé ici comme le fils d'un certain Antonius de Sanseverino. Comme assistants, nous voyons nommés Nicolas, le frère du maître, Pierre-Antoine et François Acciaccaferro, Jean fils de Pierre Jacopo, tous provenant de Sanseverino [1].

Ces stalles sont la dernière grande œuvre dont se soit enrichie la basilique d'Assise. Ce qu'y ont produit les siècles suivants n'a plus rien qui s'impose à notre intérêt. Mentionnons simplement les sculptures sur bois des portes de l'église inférieure, exécutées en 1550, par Nicolas d'Ugolino de Gubbio; les fresques de Dono dei Doni, dans la chapelle Saint-Louis, dans le grand cloître (*Vie de saint Francois*), et dans le petit réfectoire (*la Cène*); les fresques de César Sermei d'Orvieto et de Jérôme Martelli d'Assise, dans le transept antérieur sud, dans la petite chapelle de Saint-Sébastien, dans la tribune, et dans la sacristie : enfin, les armoires de la sacristie, faites, en 1626, par Étienne d'Assise.

*
* *

Mais, avant de quitter la basilique d'Assise, il convient que nous jettions encore un regard sur son histoire première, et sur le puissant élan que l'art a pris dans ses murs. Nous avons vu comment, sous la contribution zélée des admirateurs de François, et non seulement en Italie, mais encore dans les régions septentrionales de l'Europe, le merveilleux édifice s'est élevé, rapidement et hardiment, dans la première moitié du XIIIe siècle, et comment il a été un des premiers

1. *Livre de dépenses*, des années 1491-1498. — Conf. Fratini, p. 277.

monuments gothiques de l'Italie. Son architecte n'a pas été un Allemand, le fabuleux Jacques dont parle Vasari, mais bien Philippe de Campello, dont le style nous apprend qu'il a dû venir de la Lombardie. Et l'église était encore en construction que, déjà, on mandait de toutes parts des peintres pour la décorer. Ce fut d'abord Giunta de Pise, qui, en 1236, peignit pour Élie un *Christ en croix*. Puis vint ce maître inconnu à qui nous devons l'ancien portrait de saint François Plus tard, entre les années 1260 et 1280, le « Maître anonyme de saint François » orna les murs de l'église inférieure de remarquables *Scènes de la vie de saint François* et de celle du *Christ;* et peut-être eut-il pour collaborateur le jeune Cimabue, qui, ensuite, après 1280, peignit le chœur et le transept de l'église supérieure, créant là des œuvres puissantes, où tout un groupe d'artistes trouvèrent de précieuses leçons. Ces artistes, à leur tour, décorèrent de *scènes bibliques* la nef de l'église supérieure. Et voici que nous voyons surgir parmi eux, avec une conception toute nouvelle de la nature, avec une étude merveilleusement intelligente et fructueuse de l'antique, un autre jeune génie, Giotto, qui termine la série des fresques bibliques de la nef, et puis, resté seul, peint, en 28 scènes, la *Vie de saint Francois,* inaugurant les grands sujets nouveaux de l'art chrétien, et se constituant lui-même le fondateur du nouvel art chrétien! La puissance artistique, dont il a pris conscience et qu'il a développée pendant son travail dans l'église supérieure, il la transporte ensuite, et l'exerce, avec quelques interruptions, jusqu'aux premières années du XIVe siècle, dans l'église inférieure. Entre 1298 et 1306, il produit les fresques des chapelles de Saint-Nicolas et de la Madeleine, celles du transept nord et du croisement. Et ne serait-ce pas Giotto lui-même qui, rempli déjà d'amour et d'enthousiasme pour les études architecturales, aurait construit la susdite chapelle, édifiée certainement aux environs de 1298 ? Ce n'est là qu'une hypothèse; mais j'avoue qu'il me paraît fort vraisemblable d'admettre que le même artiste a projeté la construction et dirigé la décoration de ces cha-

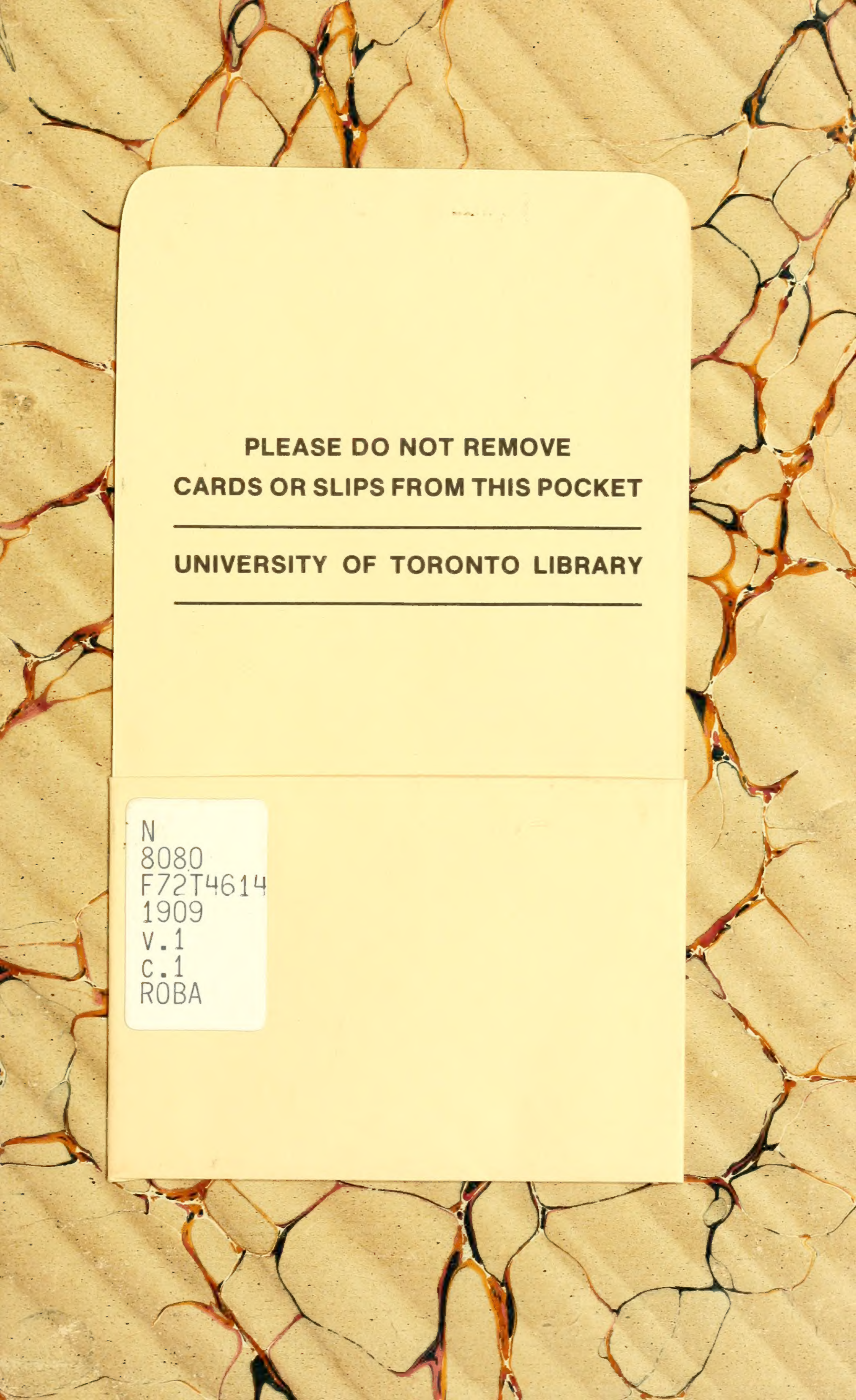
pelles, où l'architecture et la peinture sont unies d'un lien intime tout particulier. Quant aux élèves de Giotto, un seul d'entre eux a pour nous une certaine réalité : Giottino, auteur des fresques au-dessus de la chaire. Les autres, comme Stefano et Buffalmacco ne représentent pour nous que des noms. Mais l'influence de Giotto se traduit aussi dans les fresques de peintres d'autres écoles, dans celles que peignent, à Assise, Simone Martini et un élève anonyme de Pierre Lorenzetti ; et la même influence reparaît encore dans des œuvres très postérieures de l'école ombrienne, telles que les fresques de la chapelle de Sainte-Catherine. Aussi peut-on dire à juste titre que le génie et l'art de Giotto ont profondément imprégné toute cette église, et que, nés ici, préparés par toute la série des devanciers du maître, c'est ici qu'ils ont trouvé leur véritable patrie. François d'Assise et Giotto sont les deux noms que l'on vénère avec émotion et reconnaissance, dans cette tranquille et sainte basilique : la main bénissante de François a flotté au-dessus du jeune art nouveau, a dirigé ses premiers efforts, lui a montré le grand objet à poursuivre ; et l'église où il est enterré a, proprement, été le berceau du nouvel art chrétien.

TABLE DES PLANCHES

PLANS

TABLE DES MATIÈRES




PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
N
8080
F72T4614
1909
v.1
c.1
ROBA

